بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك
كلية الفنون الجميلة
قسم الموسيقا _ برنامج الماجستير

أثر تقنيات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود

The Impact of violoncello Techniques on the modern style of playing on the Lute

إعداد الطالب
محمود منيب علي رشدان

إشراف الأستاذ الدكتور : عبد الحميد حمام

2007م، 1428هـ

أثر تقنيات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود

إعداد

محمود منيب علي رشدان

بكالوريوس علوم موسيقية ـ جامعة النجاح الوطنية 2004م

قُدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجةِ الماجستير في الموسيقا ـ قسم الموسيقا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

الأستاذ الدكتور عبد الحميد حمام .... مُشرفاً ورئيساً

أُستاذ في التّأليف الموسيقي وعلوم الموسيقا، جامعة اليرموك

الدكتور محمد طه غوانمة .... عضواً

أُستاذ مشارك في التّربية الموسيقية والموسيقا العربية، جامعة اليرموك

الدكتور نبيل صالح الدرّاس .... عضواً

أُستاذ مشارك في العلوم الموسيقية، جامعة اليرموك

الدكتور طارق إسماعيل العبيدي .... عضواً

أُستاذ مساعد في آلة الفيولين والعلوم الموسيقية، المعهد الوطني للموسيقا

الخميس، 27-12-2007م

الإهداء

إلى الأرض التي أحيا وأموت من أجلها...فلسطين

إلى **أبي وأمي** الحبيبين

إلى شموع دربي..**إخوتي... وأخواتي**...

إلى كل قلب نبض من أجلي وكان معي ...

إلى الذين احتملوا مني ومعي الكثير ...

والى أعز الأصدقاء... وكل من قدم لي يد العون والمساعدة

أهدي هذه الرسالة

الباحث

محمود منيب علي رشدان

شكر وتقدير

الحمد لله عز وجل الذي منحني الصبر والعزيمة في إتمام هذا العمل المتواضع.

وبعد:

فلا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور عبد الحميد عبد الوهَّاب حمام على تفضله بالإشراف على رسالتي، ولولا جهوده الطيبة لما استطعت إنجاز هذا العمل، فله كل التقدير والاحترام.

كما أتقدم بخالص الشكر إلى كل من الدكتور محمد طه غوانمة، والدكتور نبيل صالح الدّراس، والدكتور طارق إسماعيل العبيدي لتفضلهم قبول مناقشة هذه الرسالة.

ولا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من الدكتور: وائل حداد، والدكتور محمد الملاح، والدكتور أحمد موسى، والأستاذ عامر ماضي، والأستاذ إيليا خوري، والأستاذ أحمد الخطيب، والأستاذ خالد بلعاوي، والأستاذ معتصم مطالقة، والأستاذ هاني الخطيب، والأستاذ أنس ملكاوي، والأستاذ عمَّار قضماني، والأستاذ خالد صدُّوق، والأستاذ رائف عبَّادي، والأستاذ عمر عبَّاد، والأستاذ إبراهيم التعمري، والمعلِّمة تماره نصير، لما قَدَّموه لي من معلومات قيِّمة حول هذه الدراسة.

ولكم جميعاً أُهدي هذه الرسالة.

الباحث

محمود منيب علي رشدان

قائمة المحتويات

الموضوع ______ **رقم الصفحة**

الموضوع	رقم الصفحة

الموضوع ــ رقم الصفحة

قائمة الأشكال

الصورة	رقم الصفحة

قائمة الملاحق

المُلحَق	رقم الصفحة

ملخص الدراسة باللغة العربية

أثر تقنيات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود

إعداد: محمود منيب علي رشدان

إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الحميد حمام

تحدثت الدراسة عن آلة العود ووصفها وعن تطوُّر آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية والتي اشتهر فيها المُنظِّرون والعازفون على هذه الآلة؛ وكذلك عن المدرسة القديمة (التقليدية) وأسلوبها في العزف على آلة العود، وبعض روادها في الوطن العربي، كما تناولت تاريخ آلة " الفيولون تشيللو "* وتقنيَّات العزف عليها ودورها في تطور تقنيات العزف على آلة العود.

هدفت هذه الدراسة إلى توضيح أثَر بعض تقنيات آلة التشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على آلة العود، وذلك من خلال دراسة أساليب بعض العازفين المتميِّزين من روَّاد الأسلوب الحديث في العزف. واستعان الباحث للإجابة على أسئلة الدراسة بعمل مقابلات مع عازفين معاصرين يعزفون على آلة العود بالطريقة الحديثة.

وضع الباحث أسئلة تختص بمعرفة أثر تقنيَّات آلة التشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود، حيثُ قامَ بعرضها على عدد من عازفي آلة العود الذين سبق لهم تَعَلُّم العزف على آلة التشيللو أيضاً.

---

* الفيولون تشيللو (Violoncello) : تعني الفيولون الصغير من تصغير كلمة (Violon) التي كانت تعني الآلة الكبيرة من عائلة الآلات القوسية ، ولسوف نستعمل من الآن وصاعداً المختصر المتعارف عليه وهو (تشيللو).

بناءاً على ما قام به الباحث فقد توصّل إلى معرفة تقنيّات آلة العود المستمدة من تقنيّـات آلة التشيللو وهي كالتالي:

1. استخدام الأوضاع (Positions).
2. تقنية استخدام الريشة.
3. أسلوب الأداء.

توَصَّلَت الدِّراسة إلى نتائج تَدُلُّ على أنَّ عازفي آلة العود استفادوا مـن تقنيّـات آلـة التشيللو حيث أنَّ هذه التقنيّات زادت من مهارتهم التِّقَنيَّة في العزف.

وفي ضوء هذه النتائج أوصى الباحث بتبنِّي الأسلوب الحديث في مناهج تـدريس آلـة العود، وإعداد مناهج علمية مناسبة لهذه الطريقة التي تعتمد ترقيم الأصابع كما هو الحال في عزف آلة التشيللو، إضافة إلى دعوة الموسيقيين لتأليف قطع موسيقية لآلـة العـود تناسـب الطريقة الحديثة والتي تحتاج إلى تقنية عالية ومهارة في الأداء، وكذلك لحثِّهم على البحث عن أساليب عزف جديدة وتطوير تقنيّات العزف على آلة العود، وذلك لكي تبقى هذه الآلة رمـزاً للتقدُّم الموسيقي والحضاري.

الفصل الأوّل

خلفية الدراسة وأهمِّيتها

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

- المقدّمة
- مشكلة الدراسة
- أسئلة الدراسة
- أهمية الدراسة
- أهداف الدراسة
- حدود الدراسة
- منهج الدراسة
- مجتمع الدراسة
- عينة الدراسة
- أداة الدراسة
- صدق الأداة
- إجراءات الدراسة
- التعريفات الإجرائية

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

المقدمة

الموسيقا هي ذلك الفن الرائع الجميل الذي تعتزُ وتفتخرُ بـه كـل الأمـم، فكمـا قـال كونفوشيوس: إذا أردت أن تعرف مقدار رقي أمة من الأمم فاستمع إلى موسيقاها.

إنَّ الموسيقا وكيفية أدائها تختلف تبعاً للسِّيَاق الحضاري والاجتمـاعي، فهـي تُعْـزَفُ بِمُختَلف الآلات: العُضوية منها مثل صوت الإنسان والتصفيق، والنفخية مثل الناي والفلـوت، والوترية مثل العود والكمنجة. كما أن الموسيقا تتفاوت في الأداء بين الموسيقا المُنَظَّمة المُقيدة والموسيقا الحرة غير المُقَيَّدة بأنظمة في أحيان أُخرى.

تظهر عظمة الموسيقا دائما بالأسلوب العملي وذلك عن طريق العزف على الآلة الموسيقية وإظهار إمكانياتها التقنية والأدائية الحقيقية والقدرة على الوصف والتعبير من خلالهـا، فـلا يصل أحد إلى هذا المستوى من المهارة إلا من خلال معرفة وإدراك أسرار الآلة الموسـيقية التي يعزف عليها.

يُعتَبر العود بالنسبة للعربِ والشرقيين من الآلاتِ الأكثر قرباً إلى النفس، حيث أنه يُعتَبَر رمزاً للموسيقا العربية الكلاسيكية المتقنة، القديمة منها والحديثـة، فآلـة العـود مـن الآلات الموسيقية قديمة العهد، فقد اختلَف الإخباريون حول تاريخ اختراعها وظهورها والتي مـرَّت بِمراحل عديدة في عديد من الحضارات على مر العصور، وقـد أُجـرِيَ عليهـا تعـديلات وتغييرات في شكلها وعدد أوتارها وطريقة الضرب عليها، كما أصـبحت محـض اهتمـام الموسيقيين العازفين المحترفين منهم والنظريين، فقد دخلت آلة العود إلى نفوس الموسـيقيين وأصبحت جزءاً من ثقافتهم، فكان لها الاهتمام المطلق لدى الموسيقيين في عـصر مـا قبـل

الإسلام، وازدهَرت ونَشُطت في عصر دخول الإسلام، فكان لكل من الكندي والفارابي وابن سينا نظرياتهم في تطوير آلة العود من الناحية العلمية النظرية، وكان لكل من منصور زلزل وزرياب نظرياتهم التجديدية لآلة العود من الناحية العملية، فقد كان منصور زلزل من رموز الاحتراف في العزف على العود في دولة بني العبَّاس في بغداد، وكذلك زرياب الذي كان من رموز الاحتراف في العزف على العود في دولة بني العبَّاس في بغداد، وبني أمية في قرطبة. كان العزف على العود يتميز بالتطريب البحت حيث " أن العود كان يقوم بوظيفة المرافق للغناء وتابعاً له، وأحياناً يقوم بعزف المقدمات الموسيقية الموزونة التي تمهد للغناء، وأحياناً يقوم بوصلات تقاسيم منفردة لها علاقة بالغناء المرتجل قبل المقام أو الموال" (العبيدي، 2005، ص 426)، فلم تكن هنالك قطع خاصة بآلة العود ذات مهارة وتقنية عالية بل كان يُعزف عليه بطريقةٍ بسيطة، حيث كان هذا الأُسلوب ينتسب إلى ما يسمى (المدرسة التقليدية القديمة)، وكان من رُوَّادها الفنان محمد عبد الوهاب، وصفر علي، ومحمد القصبجي، ورامز الزاغة، وسامي خوري، وعبد الله الفرج .... وغيرهم. وفي العصر الحاضر انتقلت آلة العود من المدرسة التقليدية، إلى الوصفية التعبيرية والتقنية ذات المهارات العزفية العالية، أو ما أطلق عليها اسم (المدرسة الحديثة).

أصبح هناك نشاط ملحوظ لعازفي آلة العود، حيثُ تقدم مستوى العازفين بشكل ملحوظ في كثيرٍ من أنحاء الوطن العربي والعالم، حيثُ تَوَجَّهَ كثير من الموسيقيين وعازفي آلة العود إلى تعلم الموسيقا ذات الطابع الأوروبي وتعلم العزف على آلاتها الموسيقية، ومنهم من درس وتعلم العزف على آلة التشيللو، كما فعل في بادئ الأمر عازف العود الشهير المؤسس للمدرسة الحديثة في العزف على العود الشريف محيي الدين حيدر، فقد درس وتعلم أسرار هذه الآلة الغربية التي أثرت تأثيراً إيجابياً على آلة العود من حيث تطور تقنياتها العزفية، فدراسته لآلة التشيللو وتعلُّم تقنياتها فتحت آفاقاً واسعةً لطريقة العزف على آلة العود مما أدَّى

إلى انطلاق عازفيها إلى العالمية، وذلك بسبب تأثر الشريف محيي الدين حيدر بتقنيـات آلـة التشيللو واهتمامه بتطويع بعض تقنياتها لخدمة آلة العود وفقاً لما يتناسب مع إمكانات وطبيعة موسيقانا الشرقية.

قامت هذه الدراسة بتوضيح التِّقنيَّات المأخوذة من آلة التشيللو وكيفية تطويعهـا لخدمـة تطور تقنيَّات العزف على آلة العود، وما مدى التأثير الذي حققتها هذه التقنيَّات. هذا التـأثير أعطَى لآلة العود أسلوباً وشكلاً جديداً في التقنيَّات العزفية والتي تَمَيَّـزَت عـن خـصائص المدرسة التقليدية في العزف، فقد استُخدِمَت تقنيَّات جديدة لترتيبِ الأصابع علـى الأوضـاع المختلفة لآلة العـود، عَمِلت على تَسهيل عملية خروج وَوُضوح النغمات بدون مـشاكل فـي حركة صعود وهبوط الريشة، وهذا من الناحية التقنية.

أما من الناحية الموسيقية، فقد أثَّرت تقنيَّات ترتيب الأصابع الحديثة لآلة العود المـأخوذة من آلة التشيللو، وأسلوب استخدام الريشة أيضاً على الناتج الموسـيقي للمؤلَّفـات العربيـة، فأصبحت هنالك انطلاقة في التأليف دون التقيُّد بقالب معيَّن، فأُلفت القطع الحُرة لآلة العـود، وكذلك تم تأليف مقطوعات حديثة لآلة العود من صوتين يتم عزفها من خلال عودين فـي آن واحد، بالإضافة إلى إعادة صياغة بعض المؤلفات من القوالـب الآليـة لآلـة العـود مثـل السماعيات فقد تمَّ كتابة خطوط مُصاحبة لها على آلة البيانو، كما تمَّ التأليف لآلة العود علـى أسلوب القوالب العالمية مثل أسلوب الكونشيرتو، حيثُ سارَ كثير من عازفي العود على هـذا النهج في المدرسة الحديثة للعزف على آلة العود.

مشكلة الدراسة

استطاع بعض عازفي العود ممن سنحت لهم الفرصة بدراسة آلة التشيللو تطويع بعض تقنيات آلة التشيللو للعزف على آلة العود. وتكمن المشكلة في أن تأثير تقنيات التشيللو على العود من المواضيع التي لم تدرس بعد، حيث اهتم هؤلاء العازفون بأساليب العزف على العود، وما أضافوه من تقنيات من آلة التشيللو على العود بأسلوب عملي دون التطرق إلى كتابة ما حصدوه من فائدة بهذا الصدد.

أسئلة الدراسة

1. ما هي التقنيَّات العزفية التي تم تطويعها من آلة التشيللو لآلة العود ؟
2. ما الفروق التي أحدثتها تقنيَّات آلة التشيللو في العزف على آلة العود في المدرسة الحديثة ؟

أهمية الدراسة

يَرَى البعض بأن موسيقا العود لا تعتمد على قواعد علمية، أي أنها لا يُمكن أن تكون مبنية على أساس سليم، إذ ينقل إبراهيم علي الدرويش المصري عن غيره ما يلي: " حيث أن الكتب التعليمية الصحيحة للموسيقا العربية تكاد تكون معدومة، وإن وجدت فإنها غير فنية وتقنية وغير تعليمية على النحو السليم لسد هذا التعليم الموسيقي وفي العزف على آلة العود التي هي أساس الموسيقا الشرقية والعربية " (المصري، 1990، ص 4).

جاءت هذه الدِّراسة لِتُوَضِّح القواعد والأسس الموجودة لآلة العود وذلك من خلال توضيح الأثر الإيجابي الذي حققه بعض العازفين المَهَرة في المدرسة الحديثة للعزف على آلة العود

عند الكشف عن علاقات تقنية ربطت آلة العود بآلة التشيللو (العالمية) مـن حيـث التقنيـات العزفية، والتي بِدَورها شكَّلت عاملاً مُساعداً لرفع مستوى الأداء على آلة العود، كما وتتعَزَّز أيضاً أهمية هذه الدِّراسة في وجود هذه الظاهرة من عازفي آلة العود ممن تأثر بتقنيات آلـة التشيللو وتطبيق هذه التقنيات على آلة العود والبحث فيها.

أهداف الدراسة

هَدَفت هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي:-

1. التعرُّف على الأمور التي ربطت تقنيَّات آلة العود بتقنيَّات آلة التشيللو.
2. حل المشاكل التقنية الخاصة بآلة العود ومعرفة أسرارها.
3. وَضْع تقنيَّات جديدة بين يَدي عازفي العود، والتي يمكن الاستفادة منها في تطوير العزف على العود.

حدود الدراسة

اقتصرت هذه الدراسة على تقنيَّات بعض العازفين المهرة في المدرسة الحديثة للعـزف على آلة العود، والذين تأثروا بتقنيَّات العزف على آلة التشيللو، وعملوا علـى تطويـع هـذه التقنيَّات في خدمة تطور العزف على آلة العود.

منهج الدراسة

استخدَم الباحث في هذه الدراسة المنهج المقارن بين آلة العود في المدرسة القديمة وآلـة التشيللو، وذلك للكشف عن التقنيات العزفية المستقاة من آلة التشيللو وكيفيـة تطويـع هـذه

التقنيّات لآلة العود، والتي من خلالها يُمكن الوصول إلى تقنيّات جديدة في العزف على آلة العود.

مجتمع الدراسة

تَكَوَّن مُجتمع الدراسة من عازفي آلة العود المُحتَرِفين الذين يَعزفون على آلة التشيللو، والذين تأثّروا بتقنيّات آلة التشيللو حيثُ عملوا على تطويع هذه التقنيّات لخدمة تطور العزف على آلة العود.

عينة الدراسة

ستتناول هذه الدراسة مجموعة من العازفين المهرة على آلة العود ممن تأثر بتقنيات العزف على آلة التشيللو ومحاولتهم تطويع هذه التقنيات على آلة العود.

وقد تم اختيار هؤلاء العازفين المهرة وذلك لشُهرتهم وقدرتهم في العزف على آلة العود بأسلوب المدرسة الحديثة وهم: الشريف محيي الدين حيدر مؤسس المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود، ومنير بشير أحد تلامذة الشريف محيي الدين حيدر وعامر ماضي وإليا خوري وأحمد الخطيب وهم جميعاً تمرّسوا في العزف على آلتي العود والتشيللو.

أداة الدراسة

قام الباحث بوضع أسئلة تختص بمعرفة أثر تقنيات العزف على آلة التشيللو على تطور تقنيّات العزف على آلة العود حيثُ قام الباحث بعرضها على عازفي العود المتأثرين بتقنيات

العزف على التشيللو، وعلى ضوء إجاباتهم على الأسئلة المطروحة قام الباحث بتحليل وشرح التقنيَّات التي تبَيَّن أنها طُوِّعَتْ من آلة التشيللو على آلة العود.

صدق الأداة

قام الباحث بعرض أسئلة الدراسة على عدد من مُختَصِّي الموسيقا في الجامعات الأردنية، وعدد من العاملين في مجال الموسيقا الضالعين في مجال الموسيقا، وذلك لمعرفة ملاحظاتهم وأرائهم حول الأسئلة المطروحة.

إجراءات الدراسة

1. بعد التحقق من صدق أداة الدراسة، وبعد أن تمَّ تحديد العيِّنة المشمولة بهذه الدراسة، قام الباحث بعرض أسئلة الدراسة على بعض أفراد العينة المطروحة من خلال عمل زيارات ومقابلات معهم، تم فيها مناقشة الأمور التي أمكن الاستفادة منها من تقنيَّات آلة التشيللو وكيفية تطويع هذه التقنيَّات لآلة العود.

2. استعان الباحث في دراسته بعدد من عازفي آلة التشيللو وذلك للتعرُّف على تقنيَّات هذه الآلة.

3. قام الباحث بالاطِّلاع على الدراسات المرتبطة بشكل مباشر أو غير مباشر بموضوع الدِّراسة، كما أنه استعان أيضاً بمجموعة من المراجع المتعلقة بموضوع الدراسة والتي عَمِلَت على توضيح تقنيات آلة التشيللو ودورها في تطور تقنيات العزف على آلة العود في المدرسة الحديثة.

التعريفات الإجرائية

- الفيولون تشيللو (Violoncello): آلة الفيولون تشيللو وتعني الفيولون الصغير، فهي من تصغير كلمة (Violon) التي كانت تعني الآلة الكبيرة من عائلة الآلات القوسية، وتُعتَبر الآلة الثالثة في أُسرة آلة الفيولينة، وتكبر كثيراً آلة الفيولا ويُعزَف عليها والعازف جالس، وتوضع الآلة بين رُكبتيه وتُثبَّت على الأرض بواسطة قضيب معدني رفيع مُثبَّت في الآلة.

- التقاسيم: هي جُمل موسيقية يقوم بارتجالها العازف على الآلة الموسيقية بشكلٍ آني ويكون مُعتَمِداً فيها على مهارته في العزف ومُخيِّلته اللحنية، كما أنّ معرفة أسرار الآلة التي يَعْزِفُ عليها تُساعِده في سرد تلك الجُمل الموسيقية.

- Compasses: وهي المجالات الصوتية للآلة الموسيقية.

- Chords: التآلفات الهارمونية.

- Double stops: العفق المزدوج.

- الشدّة (Dynamics): وهي التأثيرات والحركات المؤثِّرة في الصوت.

- الاهتزاز (Vibration): اهتزاز الأصابع بالضغط على الوتر فوق نقطة ارتكاز النغمات طوال مُدَّتِها الزمنية.

- الزحلقة (Glissando): زحلقة الإصبع على أوتار الآلات الوترية بين صوتين.

- النقر (Pizzicato): أسلوب من أساليب العزف على الآلات الوترية ذات القوس بنقر الأوتار بطرف إصبع سبَّابة اليد اليمنى، وأيضاً أصابع اليد اليسرى للعازفين الانفراديين " السوليست " في بعض المقطوعات، بدلاً من استخدام القوس، وذلك لإصدار أصوات غير برّاقة، لها نفس الأثر الذي تُحدِثُهُ آلات النبر كالعود والجيتار والماندولين ...... وغيرها.

- الأوضاع (Positions): أوضاع اليد على رقبة الآلات الوترية كأسرة آلة الفيولينة والجيتار والعود.

- ترقيم الأصابع (Fingering): هو تحديد مواقع الأصابع على أوضاع الآلات المختلفة.

- أنصاف الأبعاد (Semitones): وَضْعُ نصف بعد نغمي على كل إصبع من الأصابع الأربعة في اليد اليسرى على الوتر الواحد للآلة الموسيقية.

- امتداد الأصابع (Extension): عَملية امتداد الإصبع عبر موقعه الطبيعي على الوتر الواحد، ويكون ذلك عند العزف على أوتار العود بين الأصبع الأول والثاني بحيث يكون بينهما بعد نغمي كامل.

- البعد الطنيني: هو وحدة قياس المسافات النغمية، وهو يُمَثِّل علاقة التردد بين نغمتين بنسبة 9 / 8 ويساوي 204 سنتاً طبيعياً و 200 سنتاً مُعدَّلاً.

- الكونشيرتو (Concerto): هي مؤلَّفة موسيقية وضِعَت لآلة واحدة، حيث تقوم هذه الآلة بالدور الرئيس في حوارها مع الأوركسترا، أما الأوركسترا تقوم بدور المرافقة فقط.

- أربيجات (Arpeggio) : جمع أربيج وهو التآلف الصوتي الذي تُعزَف أصواته بالتعاقب سواء كانت أصواته صاعدة أم هابطة.

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

- الدِّراسات المرتبطة بموضوع الدراسة بشكلٍ مباشر
- الدِّراسات المرتبطة بموضوع الدِّراسة بشكلٍ غير مباشر

الفصل الثاني
الدراسات السابقة

تُعتَبر الدراسات السابقة من الأمور الهامة التي يجب على الباحث أن يَطَّلِع عليها لتكون داعماً مُهماً في إجراء دراسته. لقد تم الإطِّلاع على بعض الدراسات السابقة التـي تـم مـن خلالها التعرف على إمكانيَّات العزف على آلة العود، وبعض الدراسات التي جاءت مُتَحدِّثـةً عن المراحل التاريخية لهذه الآلة وتطورها، أما الحديث عن شرح أسلوب المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود وبيان أسرارها التي جاءت أهمها من تقنيَّات آلة التشيللو، فإنه لم يَسبِق لأحد أن أجرى دراسة تختص بهذا المجال. وفيما يلي مُلَخَّص لـبعض الدِّراسـات الـسابقة المُرتبطة بموضوع هذه الدراسة وهي:

أولاً: الدِّراسات المرتبطة بموضوع الدراسة بشكلٍ مباشر:

* أجرى (عبد الودود، 1995) دراسة بعنوان " إمكانية عزف الكروماتيكيـة والمقامـات العربية في المواضع المختلفة على آلة العود "، هدفت هذه الدراسة إلى تقنين ومعرفة إمكانيات آلة العود من خلال معرفة الأوضاع الكروماتيكية والربط بينهما، وكذلك تقنين عزف المقامات العربية على العود من خلال الوتر الواحد، والأوضاع المختلفة بحسب رؤية ومفهوم الباحث.

لقد استفاد الباحث من هذه الدِّراسة من خلال الإطِّلاع على أسلوب عـزف الكروماتيـك والمقامات العربية على الأوضاع المختلفة لآلة العود، وكيفية تطويع ترتيب أصابع آلة التشيللو على هذه الأوضاع لآلة العود.

* أجرى (عبد الودود، 1996) دراسة بعنوان" الأوضـاع المقاميـة المختلفـة وكيفيـة استخدامها على آلة العود من خلال رؤية الباحث "، حيثُ هدفت هذه الدراسة إلـى الاهتمـام بصياغة الأوضاع المختلفة للمقامات العربية، وبيان كيفية استخدامها والتدريب عليها بـشكل

علمي على آلة العود، مساهمة منه في حل أهم قضايا الموسيقا العربية، وهي تطوير أساليب التدريس على الآلات العربية خروجاً من نطاق الاجتهاد الفردي غير المقنن.

لقد استفاد الباحث من هذه الدِّراسة من خلال الإطِّلاع على أسلوب عزف المقامات العربية المختلفة ، وكيفية التنسيق بين الأوضاع المختلفة عند عزف هذه المقامات وبين ترتيب الأصابع على آلة التشيللو المُطَوَّع لآلة العود.

* في دراسة أجراها (العبيدي، 2005) بعنوان" المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود "، تناول الباحثُ في هذه الدِّراسة توضيح أسباب النهوض بآلة العود في العراق منذ الثلاثينات من القرن العشرين من حيث تقنية العزف والأداء في الموسيقا العربية، والتقدُّم والإبداع في صناعة هذه الآلة، وظهور طرق تدريس لها تحتوي أساليب تعليمية جديدة كما تحدث الباحث عن ظهور المدرسة الحديثة لآلة العود في العراق وأهم مميزاتها وأساليب عزفها وأشهر روادها، كما تحدث عن طرق التدريس لهذه المدرسة في العزف على آلة العود في العراق.

تناول الباحث في هذه الدراسة خصائص المدرسة القديمة في العزف على آلة العود في العراق قبل ظهور المدرسة العراقية الحديثة لهذه الآلة. كما اشتملت هذه الدراسة على التعريف بالمدرسة الحديثة في العزف على آلة العود في العراق، وأهم مميِّزاتها وأساليب عزفها، ثمَّ تطرَّق الباحث في الحديث عن أهم روَّاد هذه المدرسة وهم: مؤسس المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود الشريف محيي الدين حيدر والفنان جميل بشير ومنير بشير وسلمان شكر وغانم حداد، حيثُ تمَّ شرح نبذة عن حياة كل منهم وأساليب عزفهم وتحليل بعض أعمالهم الموسيقية لآلة العود.

* أجرى (غوانمة، 1989) دراسة بعنوان" إمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين". أشار الباحث في مقدِّمة الدراسة إلى أنَّ الأغنية الأردنية بمختلف قوالبها تتسم بالبساطة والسلاسة والعذوبة، وذلك لأنَّ المبتدئ في تعلُّم العزف على آلة

العود في الأردن لا يكون على دراية واسعة في التنقُّلات اللحنية، ولا بالتراكيب الإيقاعية بشكلها العلمي المُتقن، وبما أنَّ الأغنية الأردنية وليدة البيئة التي يعيش فيها التعلِّم المبتدئ، فإنه يُمكن أن يكون لهذه الأغنية تأثير في ذاكرته التي تحتوي على العديد من الألحان التي يعيش معها، مما سيكون له مردود إيجابي ولا سيما في سهولة استيعابه لطريقة تعلُّم العزف على آلة العود.

بعد ذلك تطرَّق الباحث في استعراضه لبعض اللمحات التاريخية عن الأردن، كذلك بالنسبة للأغنية الأردنية التي تطرَّق إليها بمُختلف ألوانها وقوالبها الغنائية والموسيقية، الريفية والبدوية، وتطورها خلال القرن العشرين.

كما تطرق الباحث في دراسته إلى بعض مجالات استخدام آلة العود في الأردن، وبعض طرق العزف عليها، وتحدَّث عن تعليمها في الكليَّات والمعاهد الموسيقية في الأردن والوطن العربي. وقد استفاد الباحث من هذه الدِّراسة في الإطلاع على أساليب وطرق العزف على آلة العود للمبتدئين والتي تعد من طرق تدريس المدرسة القديمة (التقليدية) في العزف.

* أجرى (ملكاوي، 2007) دراسة بعنوان" تاريخ وتطور استخدام آلة العود في الأردن"، حيث هدفت هذه الدراسة إلى معرفة تاريخ وتطور استخدام آلة العود في الأردن والتعرُّف إلى استخداماتها المختلفة، كما تحدَّث الباحث عن تاريخ وتطوُّر استخدام آلة العود عبر العصور من خلال تتبع تاريخ هذه الآلة وكيفية انتقالها عبر الحضارات المختلفة، كما هدفت الدراسة إلى التعرُّف إلى أشهر عازفي آلة العود وصانعيها في الأردن، بالإضافة إلى التعرُّف إلى الفرق الموسيقية الأردنية التي استخدمت آلة العود وكذلك المؤسسات التعليمية والفنية الأردنية التي اهتمت بهذه الآلة.

وقد استفاد الباحث من هذه الدِّراسة في الإطِّلاع على التسلسل التاريخي لآلة العود عبر العصور.

ثانياً: الدِّراسات المرتبطة بموضوع الدِّراسة بشكلٍ غير مباشر:

* أجرت (البكري،2002) دراسة بعنوان" تجربة التعليم الجامعي لمـادة الموسـيقا "، تناولت فيها الباحثة تجربة التعليم الجامعي لمادة الموسيقا في جامعة اليرموك، وذلك من خلال إلقاء الضوء على بعض المسائل الملحة في عملية التعليم النظري والعملي، والتـي يدرسـها الباحث بالمقارنة مع تجربة الدول الأخرى.

وبعد الكشف عن متطلبات التعليم الموسيقي في الجامعة، اقترحت الباحثة بعـض الأفكـار التي قد تشكل قاعدة لتطوير عملية التعليم الموسيقي في بلد كالأردن خاصة إذا مـا تكاتفـت جهود الباحثين والمهتمين والمعنيين نحو الوصول إلى مستقبل واعد في مجال التعليم الجامعي لمادة الموسيقا.

* قام (سرور، 1979)، بدراسة هدفت إلى التَّعريف بآلة الناي وتطوير أسلوب العزف عليها، فقام الباحث باستعراض تاريخ هذه الآلة عبر العصور، كما تحدَّث الباحث عن طـرق صناعة هذه الآلة والحديث عن أشهر عازفيها، وخص منهم من كانوا في القرن العشرين مبيِّناً أساليب عزف كل واحد منهم.

كما تحدَّث الباحث في هذه الدِّراسة عن الطرق المُتَّبعة في تدريس آلة الناي، ثُـمَّ عَمِـلَ على تطوير العزف على هذه الآلة ضمن تصوُّرٍ قد وضعه الباحث، وقد قام الباحث في نهاية دراسته بوضع مجموعة تمارين تُساعد في العزف على آلة الناي.

استفاد الباحث من هذه الدِّراسة إلى الأسلوب المُتَّبَع في شرح دراسة وأسرار هذه الآلة.

* قام (شورة، 1975) بعمل دراسة بعنوان" آلة القانون وتطـوير العـزف عليهـا "، تضمَّنت هذه الدِّراسة المراحل التاريخية لآلة القانون عبر العصور المختلفة، والطُرق المُتَّبعة في صناعتها، كما تناولت أشهر عازفي هذه الآلة ممن عاصروها في القرن العشرين، متناولاً أسلوب عزف كل واحد منهم.

وفي نهاية هذه الدّراسة قدّم الباحث عدداً من التمــارين الخاصـــة، وضـــعها خصّيــصاً لمساعدة العازف في استخدام يده اليسرى أثناء اللحن الذي تؤديه اليد اليمنى، وقد أفادت هــذه الدّراسة الباحث من حيث التمارين الموضوعة لتطوير أسلوب العزف على آلة العود.

الفصل الثالث

الإطار النظري

الفصل الثالث

الإطار النظري

- آلة العود
- وصف آلة العود
- تطوُّر آلة العود في ظل الحضارة العربية الإسلامية
- المذهب التقليدي في العزف على العود وبعض روّاده في الوطن العربي

الفصل الثالث

الإطار النظري

آلة العود

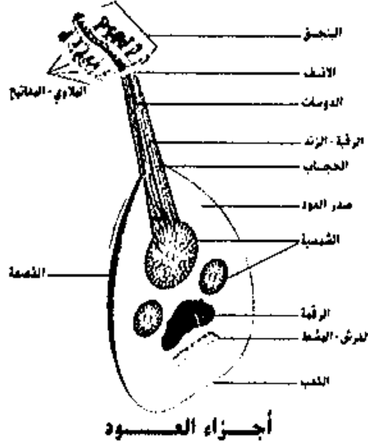
يُعتَبَرُ العود من الآلات الموسيقية العربية الخالدة في النفوس. فقد قيل بأنه سلطان الآلات ومجلب المسرّات وأهم الآلات الشرقية والعربية على الإطلاق، ويكفي أن ننوه بتفوقه وسيطرته على جميع الآلات الشرقية وبأنه قد حظي بالخصوصية لدى الكثير من الموسيقيين الشرقيين كما أن العود تخطى الأمم الشرقية وانتقل إلى بلاد الأندلس بانتقال العرب إليها ومن بلاد الأندلس انتقل إلى كافة البلدان الأوروبية حيث انتقل اسمهُ معه ولازمه في كل مراحل تطوره. تعني كلمة العود لغة الخشب أو العصا كما ورد في قواميس اللغة العربية، أما اصطلاحاً فإن كلمة العود هي آلة موسيقية وترية تُنقر أوتارها بواسطة الريشة (رشيد، 2006، ص 77).

تضم فصيلة الأعواد مجموعة من الآلات ذات الجسم الطنيني المتَّصِل برقبة تنتهي بعُلبة أوتاد (بنجق). وقد تختلف بأحجام وأشكال أجسامها وطول رقبتها وصقالة مرآتها أو تزويدها بدساتين، وكذلك بعدد أوتارها مثل : الطنبور والساز والسيتار والباندوري (رشيد، 2006، ص 77).

إنَّ كلمة العود تقتصر على كلمة واحدة وهو الذي يُستخدم في التخت العربي، ويعتمد عليه معظم الملحنين العرب عند تلحين أغانيهم وتحفيظها أيضاً؛ وقد كان للعود منزلة ومكانة كبيرة عند العرب ففي سماعه نفع للجسد وتعديل للحالة النفسية (دبيان، 1999، ص 5).

وصف آلة العود

وهو من الآلات الوترية العربية، له خمسة أوتار مزدوجة، ويتسع مجاله الصوتي إلـــى أوكتافين ونصف الأوكتاف.



أجـــزاء العـــود

يتكون العود من الأجزاء التالية:

1. الصندوق المصوت: يُسمَّى بالقصعة (ظهر العود).
2. الصدر: وجه العود ويكون به فتحات تسمى (قمرة أو شمسية)، تعمل على زيادة رنين وقوة صوت الآلة.
3. الرقمة: قطعة خشب صلبة وهي جزءٌ من صدر العود، وظيفتها حماية صدر العود من ضرب الريشة على الخشب عند النقر على الأوتار.
4. الفرس: مُثَبَّتٌ على صدر العود، مكانه خلف الرقمة ويستخدم لربط الأوتار.
5. الرقبة (الزند): وهو المكان المستدق من الآلة، أي المكان الذي يضغط عليه العازف على الأوتار ليستخرج من خلاله النغمات.
6. الحجاب: وهو المكان الفاصل بين رقبة وصدر العود.
7. الأنف (العضمة): وتوضع على رأس زند العود في نهاية الرقبة من جهة المفاتيح، وظيفتها إسناد الأوتار عليها ورفعها عن الزند.
8. المفاتيح (الملاوي): عددها 12 مفتاحاً وتستخدم لشد الأوتار.
9. البنجق: وهو بيت الملاوي، أي البيت الذي تُثَبَّت به الملاوي.
10. الكعب: قطعة من الخشب تُلْصَقُ في مؤَخَّرةِ العود من الخلف عند تَجَمُّع الأضلاع من أسفل، لتتجمَّع تحتها أطراف أضلاع الآلة.

تطوُّر آلة العود في ظل الحضارة العربية الإسلامية

كان للعرب اطلاعٌ واسعٌ على موسيقا الحضارات القديمة كالموسيقا المصرية والآشورية والفارسية، فقد تفاعل العرب معها منذ أمد. وقد جاء في كتاب الأغاني لأبو الفرج الأصفهاني (طَبعة ساسي جـ 16 ص 14)، عن حسان بن ثابت في وصف ليلة من ليالي الجاهلية يقول: " لقد رأيت عشر قيان خمسا وروميات يغنين بالرومية بالبرابط وخمساً يغنين غناء أهل الحيرة " (الأسد، 1960، ص 118).

تأثر العرب بعد الإسلام بشكلٍ كبير بالموسيقا الفارسية من وفرة الألفاظ الموسيقية التي دخلت على اللغة العربية كأسماء المقامات والدساتين وبعض الآلات وأسماء بعض النغمات الموسيقية وأنواع الإيقاعات.

وسأعرض بعض التسميات الموسيقية الفارسية التي أضيفت إلى اللغة العربية ومنها:

(1). البربط: لفظ فارسي قديم، أعجمي ليس من ملاهي العرب، وذكر أبي طالب المفضل بن سلمة في كتابه الملاهي وأسمائها معنى كلمة البربط، ومن أين جاءت، فقال: " الذي نراه أن البربط من جنس الطنبور، وهو الطنبور الفارسي القديم، ذو الوجه من الجلد ويعرف الآن باسم الطنبور العجمي، وصندوقه صغير، بعضه مغطى بالجلد وبعضه بالخشب،وجميعه قطعة واحدة محفورة، والأصل في تسميته أنه محرَّف عن (بارباتره)، بمعنى الطنبور ذي الدف، أي المعلَّق به صندوق مستدير كالطبلة، فكان العرب يسمُّونه (البربط)،وهو أيضا بهذه التسمية بالفارسية ويتميز بطول الساعد حتى يكاد يبلغ أربعة أمثال ساعد العود، ويشتهر بكثرة الدساتين، وله وتران هما: البم والزير " (أبي طالب بن سلمة، 1985، ص 11).

(2). الدساتين: ومفردها دستان (بفتح الدال وسكون السين)وهو لفظ فارسي معرب يطلق على العلامات التي توضع فوق الرقبة لتحديد مواضع عفق أصابع اليد اليسرى، السبابة والوسطى والبنصر والخنصر، على الأوتار لإحداث النغم. ومواضع هذه الدساتين على الرقبة

يخضع لحسابات دقيقة تحدّد نسب أصوات السلم الموسيقي بعضها إلى بعض مبتدئة من جهة الأنف (الحفني، 1987، ص 75).

(3). البم: وهو الغليظ الأعلى.

(4). الزير: وهو الوتر الحاد الأسفل.

(5). تار: الوتر (حمدي، 1978، ص 23).

من أهم الفنانين الذين نقلوا الغناء الفارسي إلى البلاد العربية "سائب خاثر"، فقد جاء إلى المدينة رجلٌ فارسي يُدعى نشيط، يحمل معه غناء بلاده بمصاحبة العزف على العود، فلما استمع إليه سائب خاثر وكان من أصلٍ فارسي كذلك، شُقَّ له مجال جديد، ورأى في موهبته أن يكون هو الوسيط للموسيقا، فقد رأى أنه يستطيع أن يعقد الأخوة والتعارف بين اللونين من الموسيقا الفارسية في عراقتها والعربية في نقاء فطرتها. فتعلَّم سائب الألحان الفارسية وأجادها إجادة كبيرة، فوظف أسلوب الغناء الفارسي في الغناء العربي، فكان أول ما صنع :

لِمَنِ الدِّيارُ رسومها قَفرُ

قال ابن الكلبي: أن صوت سائب خاثر كان أول صوت غُنِّيَ به في الإسلام غناءً عربياً مُتقن الصنعة. كما قال أيضاً: أن سائب خاثر المُكَنَّى أبا جعفر، لم يكن يضرب بالعود إنما كان يقرع بقضيب ويُغني مرتجلا. من تلاميذه الذين نالوا مجد الشُهرة، وفي مقدّمتهم أعلامه الأربعة: عزّة الميلاء، وابن سُرَيج، وجميلة، ومعبد (الأصفهاني، 2002، ص 230).

وصلت الموسيقا في الحضارة الإسلامية إلى مقامٍ عالٍ من الرقي والرفعة والإتقان فهي لم تكن وليدة يومها بل ثمرة تَطَوُّر بطيء مستمر موازٍ للتموجات التاريخية للحضارة العربية نفسها، ويتجلى لنا ذلك من خلال تتبع قصص المغنين وامتداح أصواتهم ومهاراتهم في العزف فعصور صدر الإسلام والخلافة الأموية والخلافة العباسية والأندلس كانت تعج بالشعراء والمغنين والموسيقيين والعازفين، الذي كان لهم الأثر الهام في تطور الموسيقا الغنائية والآلية.

ولسوف نأتي على ذكر بعض الموسيقيين الذي كان بعضهم قد اشتهر في الإضافات العلمية التنظيرية وذلك بما يختص في آلة العود، وبعضهم اشتهر في العزف على آلة العود في هذه الحقبة الزمنية ومنهم:

الكندي *

كان للكندي طريقة في تصنيف أوتار آلة العود ولكن هذا التصنيف كان تصنيفاً نظرياً وهو: البم فالمثلث فالمثنى فالزير الأول فالزير الثاني، وهذا الوتر الأخير الزير الثاني لم يضف إلى آلة العود ولم يُستعمل عمليا عنده بل أضيف لأسباب نظريةً. وقد وضع الكندي أسماء النغمات ومواقعها على آلة العود وعدَّ منها اثنتي عشر نغمة وهي: (أ) مطلق البم، (ب) مجنب سبابة البم، (ج) سبابة البم، (د) وسطى البم، (هـ) بنصر البم، (و) خنصر البم ومطلق المثلث، (ز) مجنب سبابة المثلث، (ح) سبابة المثلث، (ط) وسطى المثلث، (ي) بنصر المثلث، (ك) خنصر المثلث ومطلق المثنى،(ل) مجنب سبابة المثنى. ثم تعود التسميات من سبابة المثنى وحتى بنصر الزير الثاني المفترض (حمام، 2002، ص 2441 – 2442).

---

* الكندي: هو أبو يوسف يعقوب الكندي ابن اسحق أمير الكوفة، توالى عليه ثلاثة من خلفاء الدولة العباسية وهم (المهدي والهادي والرشيد)، كان ملماً بالثقافتين اليونانية والفارسية، انتقل إلى بغداد وتعلّم علوم الفلسفة والهندسة والمنطق والفلك والرياضة والطب، كما أنه استفاد من موارد الحكمة الهندية. ومن أكثر الفنون التي اهتم فيها فن الموسيقا حيث بحث فيها أبحاثاً قيمة، ومن أهمها رسالتي الكندي. توفي الكندي عام 260 هـ الموافق 874 م، وذلك كان في القرن الثالث الهجري.

الفارابي *

أما الفيلسوف الكبير الفارابي إذا بحثنا عنه نجد أنه كان على دراية كبيرة بعلوم اليونان، كما نجده أيضاً ضليعاً في وضعه النظريات الموسيقية وخاصة لآلة العود، فقد تجلى في طريقة تقسيم دساتين العود وشرحها تفصيلياً، فقد قال عن آلة العود في كتابه الموسيقا الكبير: " العود من الآلات الوترية المألوفة منذ القدم عند الأمم الشرقية، لا تضارعها آلة اخرى في سهولة استعمالها وفخامة الأنغام الخارجة منها ومطابقته لأنواع الأصوات الإنسانية غير أن هذه الآلة قد تَفْقِد كثيراً من أهميتها متى أُهمِل فيها اختبار مقوماتها ودقة الصناعة فيهما " (الفارابي، 1977، ص 498).

وقد اهتم الفارابي بعلم الموسيقا واعتمد على المترجمات اليونانية وغيرها، كما أنه أضاف عدة إضافات منها الزيادات التي أضافها على السلم الموسيقي، وقد قام الفارابي بتلخيص آلة العود متحدثاًعن دساتينه المشهورة وهي أربعة دساتين، مشدودة على الأمكنة التي تتناولها الأصابع في أسهل موضع يمكن القبض عليها من واسطة المكان المستدق من الآلة (الفارابي، 1977، ص 498 – 501).

---

* الفارابي: هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان، وهو من بلد تُسمى " وسيج " من مقاطعة فاراب بخرسان. ولد عام 260 هـ الموافق 874 م، وتُوفي عام 339 هـ الموافق 950 م. وبذلك يكون عمره قد وصل ثمانين عاما انتقل إلى بغداد ليتلقّى علومه،فتلقّى الفلسفة والرياضة والطب، وتفنن في الموسيقا، كما أنه أتقن اللغات التي ساعدته على معرفة ثقافة كل من اليونان واالفُرس.

ابن سينا

مِن عباقرة الموسيقى الذين اهتموا بآلة العود زعيم الفلاسفة ابن سينا، فقد اسـتخدم آلـة العود في تطبيق نظرياته كمن سبقوه من الفلاسفة الموسيقيين، لأنها الآلة المثالية المـشهورة والأكثر استعمالاً و تداولاً في ذلك الحين.

بلغ من اهتمام ابن سينا بالآلات الموسيقية أن جعل لها فصلاً خاصا في كل من كتابيـه الشفاء والنجاة، واختص آلة العود بالبحث المركز ومعرفة تاريخها نظراً لمكانتها في تطبيـق النظريات واستخراج السلم الموسيقي. وقد استخدم ابن سينا كلمة (العود) في كتاب الشفـاء ولكنه استخدم اسم " البربط " الفارسية في كتاب النجاة. فقد استعمل ابن سينا العود ذي الأربعة أوتار وكان لا يحصل على الديوانين كاملين ففكر في إضافة وتر خامس نظرياً حتى يصل إلى الديوانين الكاملين، وهذا ما سبقه وفكر فيه الكندي وأسماه الزير الثاني، كما أسماه الفـارابي الحاد وقد اتفق ابن سينا معه في هذه التسمية وأسماه أيضا الحاد، ولم يُـستعمل هـذا الـوتر الخامس عملياً إلا بعد ظهور زرياب وإدخاله إلى عوده كما ذُكر سابقاً (حمـدي، 1978، ص 31).

---

* ابن سينا: هو الشيخ الرئيس الطبيب الفيلسوف الموسيقار أبو علي الحسن ابن عبد الله بن سينا، ولد في شـهر صَفَر 370 هـ الموافق أغسطس 980 م، وتوفي في شهر رمضان 428 هـ الموافق يوليو 1037 م. اهتم ابن سينا بآلة العود من الناحية التاريخية، وعمل على استخراج السلم الموسيقي منه، وله كتابي الشفاء والنجاة.

ابن سُرَيج

ولد أبو يحيى عبد ا لله بن سُريج حوالي السنة الثانية عشرة للهجرة بمكة من أب تركي، وتعلم الموسيقى بالمدينة على طويس وابن مسجح وحضر حفلات عزة الميلاء التي اشتهرت بالقيمة الفنية، وقد بدأ الغناء وهو في الأربعين من عمره.

فقد قيل في كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني أن ابن سريج أول ضارب بالعود الفارسي على الغناء العربي، فقد قيل فيه " قال اسحق وحدَّثني أبي قال: أخبرني من رآى عود ابن سريج وكان على صنعة عيدان الفرس، وكان ابن سُريج أول من ضرب به على الغناء العربي بمكة. وذلك أنه رآه مع العجم الذين قَدِمَ بهم ابن الزبير لبناءِ الكعبة، فأعجب أهل مكة غنائهم فقال ابن سريج: أنا اضرب به على غنائي، فضرب به فكان أحذق الناس " (الأصفهاني، 2002، ص 168).

بدأ ابن سُريج بالنواح ثم تحول للغناء حيث تبنَّته السيدة سكينة بنت الحسين حتى صار من أصول الغناء المتقن، حيث قال فيه اسحق الموصلي: " وأصل الغناء أربعةُ نفر، مكِّيان ومدنيَّان، فالمكِّيان هما ابن سُريج وابن محرز والمدنيَّان معبد ومالك ". وقد قال فيه هشام بن مريه: " ما خلق الله بعد داود النبي عليه السلام أحسن صوتاً من ابن سريج ولا صاغ أحداً أحذق منه بالغناء". وتوفي ابن سُريج في عهد هشام بن عبد الملك بن مروان بتاريخ 125هـ الموافق 743م (المهدي، 1979، ص 19).

منصور زلزل

يعتبر منصور زلزل من أشهر العازفين على آلة العود في العصر العباسي وقد كان موسيقياً، وهو من أهل الكوفة وقد اشتهر بأنه أفضل من وقع على العود في دولة بني العباس.

تَنَاولت الكتب القديمة التنويه ببحوثه في المقامات وفي تطوير آلة العود وطريقة عزفها، فقد كان للدرجة الموسيقية المعروفة بالوسطى موضعان الوسطى القديمة وتبعد عن السبابة 90

سنتاً، ووسط الفرس وتبعد عن السبابة 99 سنتاً، وأحدث منصور زلزل وسطى ثالثة تبعد عن السبَّابة 151 سنتاً (حمدي، 1978، ص 35).

اخترع زلزل أيضاً شكلاً خاصاً للعود وذكره ابن أخته وتلميذه اسحق الموصلي إذ يقول: إن منصور زلزل هو الذي اخترع العيدان الشَّبَّابيط أي في شكل الشَّبُّوط بتشديد الشين وتشديد الباء، وهو نوع من السمك دقيق الذنب، عريض الوَسَط، ليِّن الملمس، صغير الرأس، حيثُ اشتهرت هذه الأعواد في كل البلاد الإسلامية ودخلت أوروبا في القرون الوسطى عن طريق الأندلس (الحفني، 1998، ص 171 – 172)، وأعواد الشبَّابِيط كانت تفوق عيدان الفرس جمالاً في المنظر والصوت، حيث أخذ نجم زلزل يلمع في سماء الموسيقى وأخذ يتلألأ بطريقة عزفه على العود إلى أن قضى نحبه عام 791م، بعد حياة مليئة بالكفاح والفن (حمدي، 1978، ص 35).

اسحق الموصلي

هو أبو محمد اسحق بن إبراهيم الموصلي ولد سنة 150هـ – 767م. واعترف الفن من أبيه إبراهيم كما تعلم العزف على العود على خالِه زلزل وحضر حلق المحدثين والعلماء والأدباء حتى أصبح ملماً بجميع العلوم المعروفة في عصره. ولم يبخل اسحق بماله على مُدَرِّسِهِ زلزل في العزف على العود حتى أنه قال: " اخذ مني منصور زلزل إلى أن تعلمت مثل ضربه بالعود أكثر من مائة ألف درهم " (الأصفهاني، 2002، ص 170)، وقد اشتهر شهرة فاقت أستاذه زلزل وكان أكثر العازفين حظوة عند خلفاء الدولة العباسية بإشادة المؤرخين وثناء أهل الأدب وسمي بالموصلي نسبة إلى مدينة الموصل بالعراق.

وتروى نوادر كثيرة عن مهارة اسحق الموصلي في العزف على آلة العود، وفيما يلي نادرة تؤكد وتثبت براعته في العزف حيث كان اسحق في شيخوخته عندما تناظر المغنون في مجلس الواثق عمن هو أمهر العازفين بالعود، وكان " مَلاحِظ " رئيس العازفين آن ذاك،

وحاول أن يستغل شيخوخة " اسحق " لإحراجه وتحديه، فقال: " يا أمير المؤمنين لم لا يضرب اسحق على العود ؟ فقال اسحق: يا أمير المؤمنين أنه لم يكن أحد في زماني أضرب مني، ألا أنكم أعفيتموني فتخليت عنه، على أن معي بقية لا يتعلق بها أحد من هذه الطبقة. ثم قال يا ملاحظ أفسد أوتار عودك وهاته، ففعل ذلك ملاحظ، وأخذ اسحق العود وتعرف أبعاده ومواضعه دون إصلاح، وقال لملاحظ: غنِ ما شئت. فغنى ملاحظ صوتاً صاحبه فيه اسحق بذلك العود الفاسد التسوية، ولم يخرج عن لحنه موضعاً واحداً حتى استوفاه. فقال له الواثق: لا والله ما رأيت مثلك ولا سمعت به. فاستحق اسحق بعد تلك الواقعة لقب أمهر العازفين " (حمدي، 1978، ص 37).

كانت وفاة اسحق في بغداد في أول خلافة المتوكل في شهر رمضان سنة خمس وثلاثين ومائتين، عن عمر يناهز الخامسة والثلاثين من عمره. عندما بلغ الخليفة نعيه تولاه الغم والحزن وقال: " ذهب صدر عظيم من جمال الملك وبهائه وزينته " (الحفني، 1998، ص 182 - 183).

زرياب

هو أبو الحسن علي بن نافع الملقَّب بزرياب لأنه كان أسود اللون، والزرياب هو الطائر الأسود الغرد. وهناك من يقول أن زرياب معناه ماء الذهب، وسبب ذلك جماله وحلو شمائله. ومنهم من أطلق عليه اسم " معلم الناس المروءة " ويقال أنه من أصل كردي (شيخاني، 1962، ص 130).

يعتبر زرياب رمزُ حضارتي المشرق والمغرب وحاملِ لواء الغناء العربي لدولة بني العباس في بغداد وبني أمية في قرطبة. تتلمذ زرياب على يد إبراهيم الموصلي ثم ابنه اسحق.

شارك زرياب أيضا في تحسين صناعة آلة العود إذ أنه أول من أضاف الوتر الخامس عملياً إلى العود فكانت أوتار عوده كالآتي : البم- المثلث- المثنى- الزير الأول- الزير

الثاني. وقد صبغ زرياب الوتر الخامس باللون الأحمر وجعله متوسطاً في موضعـــه بـــين الأربعة حيث كان يرمز إلى النفس، فوتر(الزير) وهو أكثر الأوتـــار حـــدة، صَبَغهُ زرياب باللون الأصفر ليكون في العود بمنزلة الصفراء من الجسد. وصبغ الوتر الثاني بعده بـــاللون الأحمر ليكون في العود بمنزلة الدم من الجسد، وهو في الغلظ (ضـــعف الزيـــر) ويـــسمى (المثنى). وصبغ الوتر الرابع باللون الأسود وجُعل من العود بمنزلة السوداء مـــن الجـــسد وسمي (البم)، وهو أغلظ أوتار العود وأعلاها من حيث الوضع، وهو ضعف المثلث الـــذي عُطِّل من الصبغ وترك أبيض اللون ليكون من العود بمنزلة البلغم من الجسد، وجُعل ضـــعف المثنى في الغلظ فلذلك سمي (المثلث) (رشيد، 1975، ص 43).

وبهذا ظهر ببلاد الأندلس أول من عزف على عود بخمسة أوتار، كما كان زريـــاب أول من استخدم ريشة من قوادم النسر بعد تهذيبها في الضرب على العود علماً بأنه كان يـــستخدم المضرب الخشبي في العزف على العود. وبذلك أمكن التغلب على جمود الريشة التي تجمـــع بين القوة والليونة (الجيُّوسي، 1998، ص 807).

ويروى المقَّري (986 ــ 1041 هــ / 1578 ــ 1632 م) نقلاً عـــن ابـــن حيَّـــان (377 ــ 469 هــ / 987 ــ 1076 م) سبب رحيل زرياب من بغداد إلى الأندلس بقوله : " أن الخليفة هارون الرشيد طلب من اسحق الموصلي ان يأتيه بمعن جديد. فاحضر له تلميذه زرياب، وسئل زرياب عن معرفته بالتلحين فقال : " يا امير المؤمنين نعم أُحسِنُ ما يُحـــسِنُه الناس، وأكثر ما أُحسِنُه لا يُحسِنُونَه، مما لا يَحْسُنُ إلا عندك ولا يُدَّخَرُ إلا لك، فإن أنتَ أذِنْتَ غَنيتُكَ مالم تسمعه أُذنٌ من قبل ".

وقُدم لزرياب عود اسحق الموصلي فأحجم عن مد يده إليه وقال : " إن لي عوداً خاصاً، فإن كان مولاي يرغب في غناء أستاذي غنيته بعوده وإن كان يرغب في غنائي فلا بد لي من عودي " . وأحتضن عوده وتغنى:

يا أيها الملك الميمون طائِرُهُ   هارون راح إليك الناس وابتكروا

فطرب الرشيد وقال لإسحاق معاتباً: " والله لولا أني أعلم من صدقك وتصديقه لك من أنك لم تسمعه من قبل لأنزلت بك العقوبة. فخذه إليك واعتن به فإن لي في نظراً ". وعلم اسحق أن زرياب سينافسه وسيشكل خطراً عليه ، فقال له : " إما أن تذهب عني فلا أسمع لك خبراً بعد أن تعطيني الأيمان الموثقة، وإما أن تقيم على كرهي فخذ حذرك مني " (عبود، 2004، ص 89). فتأكد زرياب أن إسحق جادٌ في تهديده فآثر الرحيل من بغداد، فزَوَّدَهُ أستاذه بالطعام والكسوة والمال ثم رحل إلى الأندلس.

علَّق أوين رايت (Owen Wright) * على روايات كثيرة ذَكرَت سبب رحيل زرياب إلى الأندلس ومن هذه الروايات رواية مشابهة لرواية زرياب مع اسحق الموصلي ذَكرها ابن عبد ربه (246 ـ 328 هـ / 860 ـ 940م) وهي عزفٌ لزرياب على العود يثير غضباً حيث يؤدي إلى تبليغ زرياب بوجوب الفرار أو ملاقاة الموت، لكن تهديد زرياب لم يكن من أستاذه اسحق، ولكن حسبما ذَكر ابن عبد ربه أن التهديد جاء من أحد أنصار الموسيقا ويُدعى الأغلبي زيادةُ الله (201 ـ 223 هـ / 817 ـ 838 م) غيرَ أنَّ هذا الرجل والحكاية كلها لا وجود لهما أبداً في رواية ابن حيَّان، مما يدفعنا ذلك إلى القول أن ذلك اختلاق بارع أُدخِل على تاريخ زرياب. وهنالك روايةٌ أخرى لا يوجد فيها ذِكرٌ لهارون الرشيد حيث تقول الرواية أن زرياب كان أثيراً عند الأمين لكنه جلب على نفسه عداوة أخيه المأمون فلما تُوفي الأمين هرب زرياب إلى الأندلس. نظراً إلى هذه الرواية فإننا نلاحظ أن الرواية التي رواها ابن حيَّان عن زرياب واسحق الموصلي ما هي إلا تلفيقاً أُدخِل على التاريخ، كما أن هذه

---

* أوين رايت (Owen Wright): معيد في كلية الدراسات الشرقية والإفريقية في جامعة لندن في قسم اللغة العربية.

لا وجود لها في كتاب الأغاني للأصفهاني وهو من أهم المصادر التي تحدَّثت عن سيرة اسحق الموصلي (الجيُوسي، 1998، ص 806 – 807).

والحقيقة أن زرياب من أصحاب الفنون الموهوبين الملهمين وهذا الإلهام الذي كان يدفع به جاهداً للتلحين والغناء كان يظنه الجِن، وقد عرفنا أن العرب كانت تجعل لكل شاعراً شيطاناً يملي عليه ما يريد نَظمه وإبداعه، وهذا ما كان يفكر فيه زرياب، وكثيراً ما قام من نومه فأحضر جواريه ليُطَارِحهن الألحان وليعطيهن مما أُلهم من نغم جديد.

ذلك هو زرياب الذي أجمع مؤرخو الفن على أنه كان موسيقياً كبيراً مجدداً في فنه مخترعاً في غناءه فهو من محاسن الأندلس لا بل من نوابغ التاريخ الفني العربي. وتوفي زرياب عام 845 م الموافق 230 هـ (الجندي، 1988، ص 118).

المذهب التقليدي في العزف على العود وبعض روّاده في الوطن العربي

لقد كانت موسيقا العود في الوطن العربي قبل ظهور المدرسة الحديثة لآلة العود تقتصر على الغناء، فقد كان السبيل الوحيد للتعبير الموسيقي، ولم يكن هنالك اهتمام بالصيغ الآلية. ففي مصر مثلاً، بدأت الموسيقى في الانتعاش مع بداية القرن التاسع عشر، بعد أن كانت في ركودٍ طوال عدة قرون سابقة، ولعل ذلك كان بسبب انعزال الحكـام المماليـك انعـزالاً اجتماعياً ووجدانياً على سائر طبقات الشعب المصري، مما دعا الشعب إلى إيجاد فن ينبع من واقعه الحي. وقد عرف الوطن العربي عامة ومصر خاصة خلال القرن التاسع عشر ألوانـاً من الفن الشعبي، ومنها :

" حفلات الأعياد الدينية والقومية، والحفلات العامـة حيـث كانـت تـصاحبها الفـرق الموسيقية، ومن هذه الحفلات : حفلات المولد النبوي الشريف، وحفلات الرؤيـة، وحفـلات الإسراء والمعراج، وحفلات الحج، وحفلات الموالد الخاصة بأولياء الله الصالحين، وحفـلات ليالي رمضان وليلة عاشوراء. ومن الحفلات الخاصة : حفلات الـزواج وحفـلات الـولادة والأسبوع، وحفلات الختان. ومن الطوائف الفنية التي لمعت في القرن التاسع عشر، والتـي تقوم بإحياء هذه الحفلات العامة والخاصة: طائفة المـداحين، وطائفـة المنـشدين، وطائفـة الدراويش والمتصوفين، وطائفة الأدباء، وطائفة القِصَصِيِّين، وطائفة العوالم، وطائفة الآلاتية " (نصار، 2003، ص 11، 17).

لقد كان للعازفين على الآلات الموسيقية دور في هذه الحفلات، إلا أن هذا الدور لم يحظ بالاهتمام الكبير، وذلك بسبب سيطرة المغني على الساحة الفنية، فقد كان العازفون فـي تـلك الفترة لا مكان لهم أمام المغني، وهو وحده الفنان، وهو وحده صاحب الصيت الكبير والشهرة الواسعة، مما جعله سيد الموقف، وقد كان الغناء في ذلك الوقت هـو السلطان الأكبـر، ولـه

السيطرة الكاملة في مملكة الفن، وذلك لأن الموسيقا كانت لخدمة المغني في أغلب الأحيان. وكانت أهم الآلات الموسيقية الموجودة في التخت* العربي آنذاك العود، والقانون، والرق، ثم أضيفت آلتي الكمان والناي فأصبح عددها خمسة آلات؛ كما كان الحال في تختي عبده الحمولي، ومحمد عثمان وغيرهما. وبإضافة المذهبجية وعددهم أربعة يصبح عدد أفراد التخت بما فيهم المغني عشرة أفراد. وكان للموسيقيين شيخ يسمى (شيخ الطائفة) يكون مسؤولاً عن :

1. الآلاتية : وهم جماعة المغنين والمنشدين والعازفين على التخت.

2. طوائف المزمار البلدي، وموسيقا الآلات النحاسية والمداحين (نصار، 2003، ص 11، 17).

لقد كانت هذه التخوت عبارة عن مدارس يتعلم فيها المنشدون أسرار الفن، وتصقل مواهبهم وتقوي أصواتهم، وكان لا يُسمح لأي مغنٍ أو موسيقي أن يقوم بممارسة الفن إلا بعد أن يتجاوز امتحاناً عسيراً أمام لجنة من كبار الفنانين (نصار، 2003، ص 11، 17).

كان الاهتمام بالغناء مقروناً بالجانب الآلي الذي كان يعمل دائماً على رفع المستوى الغنائي، فقد اهتم الموسيقيون بالآلات الموسيقية بشكلٍ عام وبآلة العود بشكلٍ خاص، وعملوا على إدخالها بقوة على التخت العربي، فأصبحت الآلة الأكثر قرباً إلى نفوس غالبية الموسيقيين والمغنين، واحتلت مكان الصدارة بين الآلات الموسيقية في الفرق العربية، وأصبح العود الآلة الموسيقية التي يؤلف عليها معظم الملحنين، كما يستعين بها أغلب المغنين عند حفظ أغانيهم وألحانهم، وفي الحالات التي يتقن فيها المغني العزف على العود، يعتمد عليه اعتماداً كبيراً

---

* التخت : كلمة فارسية بمعنى منصة أو صدر المجلس، وهي عبارة عن دكة تنصب فوق منضدة عالية، حيث يجلس عليها المغني وفرقته.

عند الغناء، كذلك اعتمدوا على العود في عزف معظم القوالب الغنائية مثل الأدوار والموشحات والأغاني الوطنية والعاطفية والشعبية (حمدي، 1978، ص 124).

كان العود في هذه الفترة يُستَخدَم للمرافقة الغنائية أي مرافقاً لصوت المطرب في الغناء مثل: الموشحات، والأدوار، وغيرها، وهو ما يُقال عنه بـ (السَّماع)، وكان يُستخدم أيضاً في عزف المؤلفات الآلية مثل: البشارف، والسماعيات، والتقاسيم، وذلك بطريقة تخلو من التعقيدات التقنية للآلة، وكان أسلوب هذه المدرسة يتميز بخصائص وضوابط تبتعد عن إمكانات الآلة التقنية، وكان العزف على آلة العود يتميز بالهدوء والتأني الذي كان موافقاً لروح المؤلف وأحاسيسه، وقد أُطلق على هذا الأسلوب في العزف اسم المدرسة القديمة (التقليدية) في العزف على آلة العود (دبيان، 1999، ص 165).

الخصائص الموسيقية للمدرسة القديمة (التقليدية) في العزف على آلة العود:

1 . تميزت هذه المدرسة في العزف على العود بقوة التركيز على المقام الأساسي المختار والعمل على إشباعه، وإبراز طابعه الخاص، وبُطئ السرعة في الأداء، والإغراق في التطريب، وذلك من خلال العزف في جنس الأصل (منطقة القرار) للمقام.

2 . التدرج السلمي في اللحن بين درجات المقام دون استخدام القفزات الكبيرة، مثل المسافة الخامسة والسادسة والسابعة.

3 . استخدام استراحات قصيرة بين الجمل الموسيقية، وبخاصة في التقاسيم، وكانت هذه الاستراحات بمثابة أخذ النفس بين جملة وأخرى، والتفكير في كيفية استخراج الأفكار التي تليها.

4. استعمال القفلات المثيرة (الحرَّاقة) التي يطرب لها المستمع العربي عامة والمصري خاصة.

5 . استخدام أسلُوب العفق على الأوتار بدون ريشة، وهذا يعطي إحساساً بالطرب والشجن.

6 . عدم استخدام طبقات العــزف (Positions) فــي العــزف، والتآلفــات (Chords)، والعزف على وترين (Double Stops) وكثير من التقنيات الغربية.

7 . كانت أوتار العود تتألف غالباً من خمسة أوتار بتسوية تكفي احتياجات الموسيقا والغنــاء التي يُستخدم لها. وهذه التسوية من اليسار إلى اليمين كالآتي:

(دو ــ صول ــ ري ــ لا ــ فا)

8. تمَّ إضافة وتر سادس (فا) على آلة العود وذلك للهروب من اســتخدام طبقــات العــزف (Positions) (دبيان، 1999، ص173).

ومن الذين برعوا في العزف على آلة العود من عازفي المدرسة التقليدية فــي الــوطن العربي: (رامز الزاغة ــ ومحمد زكي الشبيني ــ وأمين المهدي ــ وإبــراهيم القبــاني ــ وسامي الخوري ــ وصفر علي ــ ومحمد القصبجي ــ ومحمد عبد الوهاب ــ وجمعة محمد علي ــ وعبد الفتاح صبري ــ وعبد المنعم عرفة ــ عبد الله الفــرج ــ كمــال الــصباغ ــ خميس ترنان).

وفيما يلي سنتناول بعض عازفي و روّاد هذه المدرسة في العزف على آلة العود، مــن خلال إعطاء نبذة عن حياتهم الفنية، وبعض أعمالهم، وعن أساليبهم في العزف.

بعض روّاد المدرسة القديمة (التقليدية) في العزف على آلة العود

عبد الله الفرج (1836 ــ 1903م)

هو عبد الله بن محمد الفرج نشأ وتربى في الهند في منطقة " بمباي " وكان والــده مــن الأثرياء. تَلَقَّى عبد الله الفرج دروسه في المدارس الهندية، وتعلَّم العربية علــى يــد أســاتذة خصوصيين حتى برع في كثير من العلوم التي كانت تُدرَّس في ذلك الوقت، وكانت الموسيقا من العلوم التي تعلَّمها والتي أحبَّها وآثرها على كل العلوم التي تعلَّمها.

كانت بمباي في تلك الأيام تعجُّ باليمانيين من جميع أطراف اليمن وهم من أهل الطرب، حيث كانوا يتميَّزون بموسيقاهم التي احتفظوا بطابعها منذ عهد العباسيين لعدم اختلاط أهل اليمن بالأمم الأخرى، وكان عبد الله الفرج قد أخذ منهم الشيء الكثير لاختلاطه بهم في الهند، فكانت له معرفة كبيرة بالألحان اليمنية مما أتاحَ له أن يُدخِل عليها تعديلات أكسبتها حيوية وجمالاً.

عندما عاد عبد الله الفرج إلى الكويت أصبح له ديوان يزوره فيه الفنانين، وله فيه غرفة خاصة سماها " أدخينة " وهي الغرفة المُعدَّة للعزف، حيث كان عبد الله الفرج عازفاً تقليدياً لآلة العود، فكان العود المستخدم في الكويت هو العود الهندي المصنوع من قطعة واحدة من الخشب، وكان هذا هو العود المعروف في ذلك الزمن والذي يَجلبهُ المسافرون أو البحارة معهم من الهند، وظلَّ أهل الطرب من الكويتيُّون يستخدمون هذا العود حتى فترة الثلاثينات، وبعدها أُدخل العود الشامي من الشام، وعندئذٍ اختفى العود الهندي من الكويت. توفي عبد الله الفرج عام 1903م تاركاً خلفه إرثاً فنياً حمله عنه فنانو الكويت ومنهم الفنان إبراهيم اليعقوب والفنان خالد البكر (علي، 1980، ص 5 – 6).

صفر علي (1883 ـــ 1962م)

ولد علي شكري سنة 1883م بحي البغالة في القاهرة في بيت والده المحامي عبد الرحيم بك عبده باشا أوغلي محافظ مصر سابقاً وقد أُسميَ صفر لأنه ولد في شهر صفر، ولازمه اسم الشهرة هذا ملازمة حتى أصبح اسمه الحقيقي بعد ذلك. يعتبر صفر علي أول عناق بين الموهبة والعلم، وأول هاو عَشقِ الموسيقا ومات شهيداً لها، فقد كانت موسيقاه نموذجاً لتطوير اللحن في الأغنية المصرية الشعبية والتقليدية والمستحدثة في الـ 85 سنة الأخيرة (دبيان، 1999، ص 169).

اهتم صفر علي بدراسة الموسيقا، فأصبحت الجزء الهام في حياته التي أفناها لأجلها؛ ففي سنة 1916م ألف أوبرا صغيرة بعنوان " المقامر" من فصل واحد لحنها من أولها إلى آخرها، وقام ببطولتها عزيز عثمان، و محمد عبد الوهاب في صباه، وفي سنة 1922م لحن نشيد "اسلمي يا مصر " من شعر مصطفى صادق الرفاعي وسجله كورال وأوركسترا القاهرة السيمفوني، وقام بتوزيعه تلميذه عبد الحميد توفيق زكي (زكي، 1990، ص 252).

لقد اهتم صفر علي في دراساته في العمل على إلغاء الألفاظ التي دخلت غنائنا العربي مثل : جانم ـــ يالا لالي ـــ يالاللي ـــ أمان أمان، بالرغم من جذوره الأسرية التركية. كما أثبت صفر علي أن الموسقا التركية ليست أصلاً للموسيقا العربية، بل العكس هو الصحيح، وبالرغم من أنه هو وغيره قد ساروا على نهج السماعيات التركية الحديثة لجميل بك الطنبوري إلا أن صفر علي كان فخوراً بمؤلفاته الآلية وخاصة السماعيات الكثيرة التي سار على دربه فيها محمد عبد الوهاب، ومن أشهر السماعيات (سماعي جهاركاه) صفر علي و (سماعي سيكاه) صفر علي، وغيرهما.

كان صفر علي أستاذاً للأجيال، ومن تلاميذه النوابغ : رياض السنباطي، وعبد الحليم نويرة، وأحمد صدقي، وإسماعيل شبانة، وإبراهيم حجاج، وعبد الفتاح صبري، وأحمد فؤاد حسن.. وغيرهم. عالج صفر علي تلحين الأغنيات الشعبية وذلك بإعادة إحيائها والعمل على تطويرها وتجديدها، ولكن هناك نفر كبير يعتقد أن ما نستمع إليه من الفلكلور مجهول النسب، هو فعلاً من موسيقا صفر علي، مثل " إن لاقاكم حبيبي سلمولي عليه " الذي اقتبسه بليغ حمدي في لحن أغنية " سواح " للمطرب عبد الحليم حافظ (زكي، 1990، ص 254).

ألف صفر علي البشرف والسماعي والمارشات العسكرية، كما أنه لحن غنائيات في مجال الموشح والدور والطقطوقة والنشيد الوطني الغنائي والأبريت، ومن أشهر غنائياته في قالب الطقطوقة (ياريت زمانك وزماني يسمح ويرجع من تاني) التي كانت أغنية الموسم في

أوائل الأربعينيات، حيث غنتها فتحية أحمد وسجلتها على أسطوانة. وكان صفر علي رائداً للتربية الموسيقية حيث طالب بأن تكون مادة الموسيقا مادة أساسية في التعليم العام، وقام بتدريس الموسيقا العربية، وفروعها وقوالبها بالمعاهد الموسيقية المختلفة، كما كان له عدة كتب موسيقية منها : (دراسة العود). كان يعزف إضافة إلى العود كل من الفلوت والكمان والقانون والبيانو؛ وكان يستخدم في العزف عوداً أسماه " عنتر "، وفي التلحين عوداً أسماه " عبلة ". ويعد صفر علي صاحب أسلوب تقليدي في العزف على آلة العود، وظل يؤدي رسالته العلمية بعد أن فقد بصره وحتى قبل وفاته في 5 مايو 1962م (دبيان، 1999، ص 170 -171).

محمد القصبجي (1892 ــــ 1966م)

ولد محمد القصبجي بمدينة القاهرة في الخامس عشر من أبريل عام 1892م، كان أبوه الشيخ علي إبراهيم القصبجي منشداً وقارئاً وعواداً معروفاً، ألحقه أبوه بإحدى المدارس الأوّليّة حيث حفظ محمد القصبجي القرآن الكريم وهو في التاسعة من عمره، وفي عام1903م التحق بمدرسة عثمان (باشا) ماهر الابتدائية بحي القلعة بالقاهرة، فارتدى القفطان والعمامة.

كان مدير هذه المدرسة الشيخ أحمد الحملاوي شاعراً وعالماً في فروع اللغة العربية، حيث أنه لمح إمارات الذكاء على محمد القصبجي فأولاه رعاية خاصة؛ وكان الطفل يحب نداءات الباعة بأصواتهم الجميلة، حيث كان يشبع حبه للموسيقا بالاستماع إلى والده وهو يعلم تلاميذه أصول العزف على آلة العود والغناء، حتى ملك عليه حبه للموسيقا كلّ حواسه. لم يكن مصروف القصبجي القليل يَسمح له بشراء آلة عود، فلجأ إلى نجار الحي ليتبرع له بقطعة من الخشب، ذات رقبة تشبه إلى حد ما رقبة العود، ويحاول أن يعزف عليها ما تلتقطه أذناه من نغمات. كان والده يعدُّه ليصبح من رجال الدين، وكان يشجعه على حفظ آيات القرآن الكريم، فكان كلما حفظ آية جديدة يصطحبه معه مساء كل جمعة إلى مسرح اسكندر فرح

ليستمع إلى غناء الشيخ سلامة حجازي، فكان ذلك غذاءً فنياً قوياً أغـراه علـى التقـدم فـي دراسته. وفي عام 1911م أتم محمد القصبجي دراسته الدينية فألحقه أبوه بمدرسة المعلمـين، وفي نفس الوقت كانت مواهبه الموسيقية قد تأكدت، فأحاطه أبوه بالرعاية والعناية، وبدأ يعلمه أصول الموسيقا. وقد كان لهذا الجو الفني الذي نشأ فيه محمد القصبجي أكبر الأثر في رعاية مواهبه ونضجه الفني المبكر، وفي عام 1912م بدأ محمد القصبجي يدعى لإحياء الحفـلات، وكان يكسب من وراء عمله كموسيقي. واستطاع القصبجي أن يوفق بين عمله فـي مجـال الموسيقا وبين تعليمه في مدرسة المعلمين حتى تخرج منها عام 1914 م، وبعـدها اضـطر للعمل كمدرس على الرغم من أنه كان لا يميل إلى ذلك العمل بطبيعته، ولهذا فإنه لم يتحمـل العمل في مهنة التدريس أكثر من عامين فقدم استقالته من عمله، وخلع القفطـان والعمامـة، وتفرغ لعمله في مجال الموسيقا، واتجه إلى تلحين الموشحات والأدوار، وبدأ يشق طريقه في علم الموسيقا. وفي عام 1919م أقنعه عازف القانون المعروف محمـد العقـاد الكبيـر أن يحترف العزف على آلة العود، وذلك نظراً لموهبته الفنية وبراعته الواضحة، وضـمه إلـى تخته (نصار، 2003، ص 73 – 74).

كما أن القصبجي كان عازفاً في الفرقة الموسيقية المصاحبة لأم كلثوم حتى آخر لحظـة من حياته. كما بلغ عدد الأغاني التي لحنها لمختلف المطربين والمطربات في الإذاعة والسينما أكثر من 1100 أغنية.

كان محمد القصبجي من العازفين التّقليديين ذوي المهارة في الوطن العربي، وكان لـه الفضل في إبراز بعض عازفي العود من تلاميذه (رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب)، كما تأثر به فريد الأطرش، وعبد الفتاح صبري الذي خَلَفَهُ في فرقة أم كلثوم.

كان القصبجي فناناً كبيراً فقد كان يَتميَّز بريشته التقليدية ذات الطابع الذي يميـزه عـن غيره من العازفين، وكان مِن أوَائل مَن ألَّف الموسيقا الآلية في مصر، حيـث نـذكر منهـا:

ذكرياتي، وسماعي راست القصبجي. كما مُنح القصبجي وسام الفنون والآداب عـام 1961م تقديراً له لما أداه للموسيقا من بذل جهد وعطاء. وقد توفي القصبجي فـي 25 مـارس عـام 1966م (دبيان، 1999، ص 173).

خميس ترنان (1894 – 1966 م)

ولد خميس ترنان في بنزرت في تونس سنة 1894 وشب على حب الفن منـذ صِـغَره، حيثُ انضم إلى فرقة الشيخ الطويلي المعروف بـ (القروي) كمنشد وعازف على آلة العود، فقد كان يعزف العود بالطريقة التقليدية أي أنه لا يُطَبق أي تقنية غربية على آلة العود.

كما أن خميس قد عمل مع كل فناني عصره في فترة العشرينات كعازف ومطرب، كمـا أنه انتمى إلى معهد الرشيدي في أواخر سنة 1934م وقد عَهِدَ إليه مؤسسه السـيد مـصطفى صفَر بالتدريب فيه فكان خير مدربٍ ومربٍ للذوقِ الفني ولأُذنِ الفنان. لقد كان خميس ترنان ملحناً مبدعاً فقد قام بتلحين القصائد والأزجال بأعذب الألحان وأشجاها، فقد لحَّـن الموشـح والقصيد والأغاني الخفيفة، وأصبح أُسلوبه في التلحين يُحتذى به لما امتازت به أعماله مـن سمات التجديد، كما أن ألحانه أصبحت منهلاً للباحثين والدارسين (السقانجي، 1986، ص 44، 45).

أمين المهدي (1895 ــ 1957م)

أمين المهدي موسيقي فذ، ويعتبر من أشهر عازفي العود في مصر. لُقِّبَ بـ (السيد) منذ ولادته لأنه حفيد المغفور له الشيخ المهدي، الذي كان من جملة العلماء والزعماء فـي عهـد محمد علي. تعلم السيد أمين المهدي أصول وقواعد الموسيقا العربية وأوزانها على يـد أحـد هواة الموسيقا وعازف العود محمد عبد الله بك رشيد، وعلى محمد أفندي أيوب أيضاً، كما أنه تخرج بعدئذٍ على يد المرحوم كامل الخُلعي.

تابع أمين المهدي دراسته على يد مجموعة من كبار الموسيقيين المصريين من محترفين وهواة؛ فأخذ بعض التواشيح على يد الأستاذ (درويش الحريري) الذي كان يلقب بأستاذ الأساتيذ، ومن الذين تلقى على أيديهم علوم الموسيقا أحمد صادق، المُدرّس بمدرسة خليل آغا، والذي كان يجيد العزف على آلة العود إجادةً كبيرة. من خلال هؤلاء المدرسين والأساتذة تَعَلَّمَ بالتلقين مجموعة من القطع الموسيقية من بشارف وموشحات وسماعيات؛ فأُعجب به كل من الأستاذين محمد عبد الوهاب وصالح عبد الحي وكذلك الفنانة أم كلثوم (رزق، 1993، ص 155).

عُين أمين المهدي في المعهد الملكي للموسيقا العربية مدرساً على آلة العود وبخاصة في فرع الارتجالات اللحنية (التقاسيم)، وكان يقدم عزفاً انفرادياً على آلة العود بالإذاعة في الثلاثينات، كما كانت الإذاعة تكلفه من حين لآخر بمزاولة العزف الخماسي الذي كان يتكون من نخبة من العازفين وهم : إبراهيم العريان الذي كان يعزف على آلة القانون، وجرجس سعد عازف الناي، وأحمد العريان كمان، ومصطفى العقاد على الرق، وأمين المهدي بالطبع على آلة العود، حيث كان الناس يستمتعون ببراعته في الأداء، وأسلوبه المتميز.

كان الذي يميز أمين المهدي في هذه المدرسة أنه كان أكثر غزارة في التقاسيم، حتى قيل أنه من الممكن أن يقوم بالتقاسيم لمدة ساعة أو أكثر من مقام واحد، وإذا أعاد الكرة من نفس المقام فإنه يعزف بطريقة أُخرى، وجمل لحنية جديدة.

سجل أمين المهدي مجموعة من الأسطوانات التي تحمل تقاسيمه وعزفه، كما أنه عُيِّن مفتشاً للموسيقا بوزارة المعارف العمومية. وقد توفي أمين المهدي في القاهرة في 23 من أكتوبر عام 1957م (دبيان، 1999، ص 167 – 168).

محمد عبد الوهاب (1897 ـــ 1991م)

ولد محمد عبد الوهاب في حي باب الشعرية بمدينة القاهرة في الثالث عشر من مــارس عام 1897م. يُعَدُّ محمد عبد الوهاب من أبرز الموسيقيين والملحنين الذين كــان لهــم الأثــر الكبير في تاريخ الموسيقا والغناء العربي لِمَا يَزيد عن أكثر من نصف قرن، فهو يعتبر سلطان الطرب في الوطن العربي، فلم يَحظَ موسيقي عربي بما حظي به محمد عبــد الوهــاب مــن الشهرة والمجد والتكريم، فقد كان مطرباً متميزاً بصوته الرخيم القوي، كما أنه كــان عازفــاً على آلة العود. كان محمد عبد الوهاب يَحظى بأسلوب متميز بالتلحين، وكثــرت محاولاتــه المستمرة في تطوير أعماله الموسيقية، سواء باستخدامه بعض الآلات الموسيقية أو الإيقاعات الغربية، إلا أنه بقي محافظاً على الطابع العربي في أعماله الموسيقية.

استخدم محمد عبد الوهاب آلة العود في الكثير من أغانيه وأعماله الموسيقية، ويظهر لنا ذلك في قصيدة " عندما يأتي المساء " حيث أتاح لآلة العــود عــزف صــولو فــي المقدمــة الموسيقية، وكذلك أيضاً في قصيدة " النهر الخالد "، وكثير من الأعمال الموسيقية.

يُعتبر المُلحن والموسيقار محمد عبد الوهاب من عازفي آلة العود التقليــديين، أي مــن أصحاب المدرسة القديمة (التقليدية)، فهو لا يطبق أي تقنيــة غربيــة علــى آلــة العــود، والمعروف أن محمد عبد الوهاب يسجل معظم أغانيه بمصاحبة آلة العود، حيث أن له أسلوبه المتميز في العزف على آلة العود، ويظهر ذلك جلياً لو استمعنا إلى تقاسيمه التي نجد فيها أنها تجمع بين التصميم الفكري للحن وبين الغريزة الفنية المتوارثة.

قصيدة " علَّموه كيف يجفو "، وهي من أجمل قصائد محمد عبد الوهاب، نلاحظ فيهــا أنَّ العود أوضح نطقاً من بقية الآلات وذلك لمعرفته اللحن معرفةً أفضل مــن بــاقي العــازفين، وكذلك أغنية " الهوى والشباب "، وهي أول أغنية غير مرتجلة، سُجِّلَت مع عود منفــرد دون وجود آلة أُخرى؛ ويُبدي محمد عبد الوهاب في هذه الأغنية قدرة عجيبة على مصاحبــة نفسه

على العود لحناً وإيقاعاً في عرضٍ نالَ إعجاب المستمعين (سحاب، 1987، ص 162).

لقد نال محمد عبد الوهاب في حياته تكريماً لم ينله فنان مثله على مدى التاريخ، فقد حصل على أوسمة ونياشين عديدة من حكام وملوك الدول العربية والأوروبية، والهيئات الفنية المختلفة. واستمر محمد عبد الوهاب يواصل عطاءه الفني حتى توفي في الرابع من مايو عام 1991م بعد حياةٍ فنيةٍ حافلةٍ بالإنجازاتِ الكبيرة. وفي الرابع من يونيو 2002م قامت السيدة سوزان مبارك حرم السيد محمد حسني مبارك رئيس الجمهورية العربية المصرية بافتتاح معهد الموسيقا العربية، ومتحف محمد عبد الوهاب، فجاء ذلك أعظم تكريم لهذا الفنان الكبير (نصار، 2003، ص 139).

رامز الزاغة

ولد رامز الزاغة عام (1914م) وقد اقتصر عمله على العزف، فهو عازف عود معروف في الأردن وله فيه خبرة طويلة، كما أنه كان عازفٌ لكثيرٍ من التراث الموسيقي التقليدي العربي من بشارف، وسماعيات، وغيرها. " لقد ذكر لي بأنه أنقذ موقف الإذاعة مرةً، عندما طلبت الملكة الوالدة زين الشرف أن يسمعوها أحد السماعيات فاحتار رئيس الفرقة، في ذلك الوقت جميل العاص، فما كان من رامز الزاغة إلا أن لبى رغبتها إذ كان الوحيد في الفرقة الذي يعزف ذلك السماعي ويتقن عزفه. وقد حدَّثني أيضاً بأنه نال استحسان جلالة السلطان قابوس سلطان عُمان، عندما سَمِعه مرة في إحدى الأمسيات " (حمام، 2001، ص 87 – 88)، وكان ما يزال وبالرغم من كبر سنه، يعزف التقاسيم وغيرها من القطع الموسيقية العربية. وقد حرص التلفزيون الأردني أن يسجل له عدداً من المقطوعات للعزف على العود. كما أن الفنان رامز الزاغة كغيره من الموسيقيين العرب الذين اعتمدوا على فطنتهم وحافظتهم في تطوير عزفهم على العود. وقد عمل رامز الزاغة في فرقة الإذاعة الأردنية في عمَّان منذ نشأتها ولغاية عام 1980م تقريباً. ويعد رامز الزاغة من كبار رواد

التلحين في الأردن، فقد تأثَّرَ في بداية دراسته للغناء والموسيقا بفقيدة الطرب أم كلثوم. ويظهر ميوله أيضاً بوضوح في صياغة الأغنيات الشعبية الراقصة، وقد اشتهر بهذا الطابع في إذاعة الأردن وفلسطين (حافظ، 1978، ص 128 – 129).

كمال الصباغ

سوري من مواليد حلب، ولد عام 1948 م تخرَّج من المعهد الموسيقي في حلب. كان كمال الصباغ عازفاً على آلة العود حيث تتلمذ على يدي أستاذيه ميشيل خوام ونعيم دلال في العزف على العود، وتتلمذ على يد محمد رجب في الصولفيج. استطاع الفنان والباحث كمال الصباغ في أواخر السبعينات من صنع آلة موسيقية تؤدي الأرباع، وهي آلة الأورغن الكهربائية تسمح بتأدية الأرباع، كما تتيح قلب الإيقاع وتحويل جميع الأنغام (ذريل، 1989، ص 155).

سامي خوري

يُعَدُ سامي خوري من أوائل الفنانين الذين تخرَّجوا من معهدٍ عالٍ للموسيقا، فقد أنهى دراسته في مصر في أوائل السبعينات، وعمل بعدها مسؤولاً عن قسم الموسيقا في معهد تدريب معلمي عمَّان في فترة السبعينات من القرن الماضي قبل هجرته إلى أمريكا، وكان يُعَدُّ أفضل الأردنيين العازفين على العود، وبراعته في العزف وقدراته الموسيقية من أرفع الدرجات فقد تَمَيَّزَ أسلوبه في العزف على العود بأصول العزف المصري " المدرسة التقليدية "، من ضرب الريشة، والعفق، والحس المصري في عزفِ القطع ذات المقامات المختلفة (حمام، 2001، ص 87 – 88).

الفصل الرابع

آلة التشيللو (cello) وَدَورها في تَطَوُّر تقنّيات العزف على آلة العود

الفصل الرابع

آلة التشيللو (cello) ودورها في تطوُّر تقنيَّات العزف على آلة العود

- تاريخ آلة التشيللو (Violoncello)
- تقنيات العزف على آلة التشيللو
- دور آلة التشيللو (cello) في تطور تقنيات العزف على آلة العود
- أُسلوب الشريف محيي الدين حيدر وبعض روّاد مدرسته في تطوُّر العزف على آلة العود
- مقارنة بين الأسلوب القديم والأسلوب الحديث في العزف على آلة العود

الفصل الرابع

آلة التشيللو (cello) ودورها في تطوُّر تقنيَّات العزف على آلة العود

تاريخ آلة التشيللو (Violoncello)

كانت الفيولون (Violon) الآلة المنخفضة من عائلة الوتريات القوسية؛ وعند صنع آلة تقع بين الفيولون والفيولا في الحجم أخذت اسم التصغير من الفيولون وهو (Violoncello) أي الفيولون الصغير، وكان ذلك في أواسط القرن السابع عشر في ايطاليا، حيث أصبحت شبيهة بالشكل الفريد لآلة (الكمان). إن أول فترة عَرفت الشكل البدائي الأقدم لآلة الـ (Violoncello) كانت منذ عام 1641م، والشكل البدائي المتأخر (الأحدث) كان منذ عام 1665م.

أصبحت آلة الـ (Violoncello) في وقت قصير معروفة ومقبولة كآلة موسيقيه بشكل عام في ايطاليا وألمانيا، وبعد عام 1700م أصبحت منتشرة في فرنسا وإنكلترا.

كما أن المقطع الدّال على التصغير "تشيللو " (Cello) يستعمل بشكل عام في كل من الإنجليزية والألمانية اختصاراً (Stanley, p 856).

تقنيات العزف على آلة التشيللو

تتعلَّق العوامل الأساسية التي تَحكم تقنية عزف التشيللو (cello) بتركيبات عناصرها، ومكانتها الوظيفية في عائلة الكمان. فحجم الآلة المتناسب مع مجالها الصوتي أدى لبعض التقارب مع تقنية الكمان. يتم وضع آلة التشيللو عند العزف باتجاه عمودي والى الجهة اليسرى للعازف مثل فيولا داغامبا (Viola dagamba) في العصور القديمة، حيث كان العازفُ جالساً يُمسك بها بين ركبتيه، أو واقفا مميلا لها باتجاه جسمه، أو داعما لها حيث تُساعِدُ الذراع اليسرى في دعمها، وكان يطلق عليها أيضاً اسم

(ليرا الساق " Lyra Dagamba ") (بيـومي، 1992، ص 452)، ويـتم إمـساك ذراع (زند) الآلة وتكون وضعية الأصابع بشكل عمودي على الأوتار.

تملأ الأصابع الأربعة في عزف التشيللو المسافات وبُعد الخامسات التي تُسوَّى بها الآلة، حيثُ أنَّ هذه التِّقنيَّة مُستمدة من تَسوِيَة الأوتار عند العزف على آلة الكمان. كانت هذه التقنية جيدة وكافية للاحتياجات البسيطة من الآلة في القرن السادس عشر، حيث احتلت عائلة الكمان مكانا اجتماعياً وموسيقياً ثانوياً واقتصر استعمالها بشكل رئـيس فـي الموسـيقا الراقـصة (Stanley, p 857).

تَغَيَّرَت طريقة حمل القوس من القَبض على أسفله إلى طريقة تكون أصابع العازف فيهـا سانِدة للقوسِ في محمَله من الناحية العلوية.

منذ عام 1700م أصبح اعتيادياً أن يضع العازف الآلة بين ركبتيه ويدعمها بساقيه كمـا في الشكل التالي (Stanley, p 858).



هذا الوضع المرتفع سمح للعازف أن يُرجع رقبـة الآلة بشكلٍ أقرب إلى جسمِه بحيث تستطيع اليد اليـسرى الاقتراب من الأوتار من الجنب بدلاً من الخلف، وبهـذه الحالة يستطيع العازف أن يصل إلى كل منطقة المـرآة بدون صعوبة.

هذه الطريقة في إمساك التشيللو مـع بدايـة سـنة 1720م مَكَّنَت من القدرة على استخدام الإبهام في العفق، والذي جاء استعماله لإنقاص طول الوتر المُصَوِّت، وذلك بضغط طرف الجزء الخارجي من مفصل الإبهام على وتر من الأوتار الذي يُصبِحُ بدوره نقطة بداية كأنَّهُ وتر مطلق لما يليه من

نغمات. أمَّا علاقة الإبهام مع باقي الأصابع من ناحية تشريحية فقد أثَّرت على ظروف العزف المختلفة، مما جعل المجال الصوتي (Compasses) للآلة أكثر اتساعاً .(Stanley, p 857).

* تقنية اليد اليسرى (Left hand Technique)

إن أصابع اليد اليسرى تُحدد درجة تردد النغمات الصوتية، حيث يتم وضع الإبهام على مؤخرة زند الآلة (في أوضاع الرقبة)، ومن ثُمَّ يَتِم إبقاء الأصابع مقوسة مع انحناء كل مفصل، إلاَّ إذا تطلبت مواقع عفق محدَّدة بسط الأصابع (كما في بعد الخامسات). وفي العزف السريع، تلامس الأصابع الأوتار عند الأنامل، وتحديداً عند الأظافر، وفي العزف الأبطأ أو العزف الأكثر تعبيرية، يتم استخدام بسط الأصابع، مما يسمح بعزف نغمات أكثر ثراءً وأكمل اهتزازاً. (Bonta, 2006).

* الاهتزاز (Vibration)

يتألَّف الاهتزاز من ذبذبة إصبع اليد اليسرى للعازف على النغمة المرغوبة. ونتيجة لذلك فإن النغمة سوف تتذبذب قليلاً إلى حد ما مثل صوت المغني على نغمة مستمرة. إنَّ تقنية الاهتزاز المتطورة تماماً هي وسيلة تعبيرية رئيسية وعنصر أساسي من مهارة العازف الوتري المحترف. وفي بعض الأساليب الموسيقية مثل أسلوب المدرسة الرومنتيكية، يُستَخدم الاهتِزاز في كل نغمة تقريباً. وفي أساليب أخرى كما في المدرسة الباروكية يُستخدم الاهتزاز بشكلٍ نادر فقط كحلية، (Stanley, p 858).

* الزحلقة (Glissando)

جليساندو (أو الزحلقة باللغة الإيطالية) هي تأثير يُعزف من خلال زحلقة الإصبع أعلى وأسفل منطقة المرآة لآلة التشيللو بدون تحرير الوتر. وهذا يجعل الطبقة ترتفع وتنخفض بسلاسة بدون خطوات مميزة منفصلة (Bonta, 2006).

* التصويت باللمس (Flageolet)

يتم إنتاج الفلاجوليت من خلال اللمس الخفيف، وليس الضغط الكامل على الوتر بالإصبع في أماكن محددة. على سبيل المثال، إذا تم الضغط على الوتر بقوة فإن الصوت الناتج يؤدي نغمة طبيعية على السلم الموسيقي التي تتمتع به الآلة من حيث مجالها الصوتي، وإذا ما تم الضغط على نفس النغمة بلمس خفيف وليس بضغط كامل على هذه النغمة، فإن صوت النغمة الصادر هو صوت فلاجوليت وهو الصوت الثامن (Octave) للنغمة الطبيعية التي تم الضغط عليها بقوة. وهنالك كذلك أصوات اصطناعية للفلاجوليت، حيث يضغط العازف على الوتر بإصبع واحد مع لمس نفس الوتر قليلاً بإصبع آخر عند نغمات محددة، (غالباً مسافة رابعة أعلى). هذه التقنية تولد تأثير صوتي مميز، يشبه صوت الناي. (Bonta, 2006).

* الإبهام (Barring)

وهو أن يمسك العازف بإصبع الإبهام وترين أو أكثر بمسافة متساوية بين أنف آلة التشيللو ومكان وضع إصبع الإبهام للبدء بالعفق، والقيام بسحب القوس عليها للحصول على صوت البُعد الخامس (Bonta, 2006).

* تقنية اليد اليمنى (Right hand Technique)

في عزف التشيللو، فان طريقة أداء العزف على القوس تشبه طريقة النَفَس لدى عازف الآلة النفخية، ويُقال أنه المحدد الرئيسي في تعبيرية العزف. وتتحكم اليد اليمنى في مسك القوس بطريقة إخراج النغمة كما تتحكم بمدة النوتات وجماليتها، ويتم سحب القوس على الأوتار في منتصف المسافة تقريباً والتي تقع فوق الفرس ما بين الفرس والمرآة، في اتجاه متعامد مع الأوتار. ويتم الإمساك بالقوس بكل الأصابع الخمسة لليد اليمنى، حيث أن الإبهام يكون مقابل الأصابع وقريباً من جسم عازف التشيللو. وشكل اليد ينبغي أن يشبه شكل حالة استرخائها، مع تقوس كافة الأصابع ومن ضمنها الإبهام.

عند استخدام القوس في المنطقة السفلية" (down-bow) يتم سحب القوس إلى يمين العازف مع تحريك اليد أولاً باستخدام أعلى الذراع ومن ثم الساعد، ثم الرسغ الذي يتحرك قليلاً باتجاه الداخل من أجل المحافظة على حركة مستقيمة، إنّ مرونة الرسغ تكون ضرورية عند تغيير اتجاه القوس من حركة قوس أعلى إلى أخرى أسفل والعكس بالعكس (Bonta, 2006).

إنّ إنتاج نغمة وحجم صوت يعتمد على تَوليفة من عدة عوامل، والعوامل الثلاثة الأكثر أهمية هي: سرعة القوس، والوزن القائم على الوتر، ونقطة تلامس شعرة القوس مع الوتر. إنّ العازف الجيد سيكون قادراً على أن يعزف أي نغمة، وسوف يقاوم الميل الطبيعي للآلة بأكبر قوة عند العزف بجزء القوس الأقرب إلى المقبض، والأقل قوة بالقرب من الطرف الآخر للقوس. كلما كان عزف القوس على الوتر أقرب إلى الفرس كانت النغمات أبرز وأوضح، حيثُ تنتج صوتاً قوياً معدنياً. وإذا كان عزف القوس أقرب إلى منطقة الأصابع، كانت النغمات الناتجة أكثر نعومة وأكثر رخاوة وأقل وضوحاً.

* العفق المزدوج (Double stops)

يشمل العفق المزدوج عزف نغمتين في نفس الوقت. حيث يتم الضغط على وترين بالإصابع بشكل متزامن، ويتم سحب القوس بحيث يتم العفق عليهما معاً بنفس الوقت. يمكن كذلك العزف بالعفق الثلاثي والرباعي بأسلوب " متكسر "، ولكن يصعب المداومة عليها بسبب ميل الفرس. إن أحد عازفي التشيللو المعاصرين، وهو فرانسيس ماري يسويتي (Frances Marie Uitti)، توصل إلى نظام ذو قوسين حيث أنه استخدَم قوس واحد فوق الأوتار وواحد تحتها مما يسمح بإدامة العفقات الثلاثية والرباعية (Chords) (Bonta, 2006).

* النَّقر (Pizzicato)

يتم عزف البيتسيكاتو بأن تُمسَك الأوتار بأصابع اليد اليمنى، أو بشكل نادر بأصابع اليد اليسرى، ويتم إبعاد القوس عن الأوتار من خلال بقية اليد، أو حتى خفضه. ويمكن عزف البيتسيكاتو بوتر واحد، أو يمكن العزف من خلال عفق مزدوج، أو عفق ثلاثي أو رباعي.

أحياناً على العازف أن يعزف بالقوس على وتر واحد باليد اليمنى وبشكل متزامن يشد وتراً آخر باليد اليُسرى. وهذا تكون له علامة (+) فوق النوتة. كما أن هذا الأسلوب في مداعبة الأوتار مستعمل كذلك بأسلوب الجيتار (Bonta, 2006). إنَّ مشاركة الذراع والكتف في عزف التشيللو كانت أساسية في كل هذه التقنيات، وأدى ذلك إلى زيادة ممكنه لحجم الصوت، كما أدى ذلك أيضاً إلى ظهور محاولات لخلق نغمات أكثر حيوية (Stanley, p 858).

صور لآلة التشيللو



صورة رقم (1) آلة تشيللو ذات خمسة أوتار (Stanley, p 858).



صورة رقم (2) آلة تشيللو متكئة على الأرض: اسم اللوحة (عازف التشيللو)

سنة 1660 م، بريشة (Gabriel Metsu)، في المجموعة الملكية (Royal Collection)، لندن (Stanley, p 858).



صورة رقم (3) صورة لآلة تشيللو بدون (end pin) مدعومة بين ساقي العازف.



صورة رقم (4) تبين أوضاع اليد على آلة التشيللو (position) :

1. الوضع الأول (الصورة اليسار).

2. الوضع الممتد (الصورة الوسط).

3. الوضع الأكثر استعمالاً والذي نشأ أصلاً من موضع اليد على آلة الكمان (الصورة اليمين) (Stanley, p 858).

دور آلة التشيللو (cello) في تطور تقنيات العزف على آلة العود

كان العزف على آلة العود في الوطن العربي يتميَّز بخصائص المدرسة التقليدية، حيث كان يقتصر على مُرافقة الغناء، أو عزف المُقدِّمات الموسيقية الموزونة وغير الموزونة (الارتجال) التي تمهِّد للغناء، كما كان للعود دورٌ بعزف التقاسيم المُنفردة التي لها علاقة بالغناء المُرتجل أو الموَّال.

فلم تكن هنالك قطعٌ خاصة بآلة العود تستلزم مهارة وتقنية عالية، ولقد أُطلق على هذا الأسلوب بالعزف اسم " المدرسة التقليدية " التي تَمَيَّزت بتقليد الحان الغناء التي اتَّصفت بالبساطة واللحنية الصوتية التي تبتعد عن إمكانات الآلة الموسيقية وتقنيَّاتها.

إلا أن العزف على آلة العود انتقل من المدرسة التقليدية القديمة إلى الوصفية التعبيرية والتقنية العزفية العالية التي تحتاج لمهارة أدائية متميِّزة وكان للتقنيَّات دورٌ في نمائها، حيثُ اقترب العزف على آلة العود من أداء العزف على الآلة الغربية؛ وأُطلق على هذا الأسلوب اسم المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود.

بعد أن درس الكثير من الموسيقيين الموسيقا والعَزف دراسة أكاديمية في الوطن العربي أو العالم، وتَعَلَّمَ بعضهم قواعد التأليف الموسيقي الغربي وتقنيَّات العزف على الآلات الموسيقية الغربية القوسية عامة، ونَخُصُّ بالذِّكر عازفي العود الذين خَبِروا العزف على آلة التشيللو الغربية، فقد بدؤوا يكتبون للعود مقطوعات تُظْهِرُ إمكاناته وتِقَنيَّاته وطوابعه الصوتية والنغمية وإمكان امتزاجه مع الآلات الموسيقية المُختلفة، ويَعود الفضل في ظهور المدرسة الحديثة في العزف على العود إلى هؤلاء.

في هذا الفصل سيقوم الباحث بإلقاء الضوء على آلة التشيللو والكشف عن دورها في تطور تقنيَّات آلة العود عند بعض العازفين المهرة، الذين نورِدُهم فيما يلي:

أسلوب الشريف محيي الدين حيدر وبعض روّاد مدرسته في تطوُّر العزف على آلة العود

الشريف محيي الدِّين حيدر

هو ابن أمير مكة الشريف علي حيدر باشا، تُركي الأصل، ولد في استانبول سنة 1892م ونشأ فيها. بدأت ميول الشريف وحبه للموسيقا وانجذابه لها تظهر وهو في سن الثالثة والرابعة من عمره، إذ أخَذ يُحاول عزف ما يَسمعه من الأغاني على آلة البيانو. وعند وصوله سن السابعة من عمره بدأ بتعلُّم آلة العود بنفسه، حيث كان يستمع إلى كبار الأساتذة الموسيقيين الذين كانوا يحضرون إلى قصر والده في استانبول.

وعندما بلغ سن الثالثة عشرة من عمره كان قد تمكن من العزف على آلة العود بدرجة كبيرة فاقت ما كان معروفاً في ذلك الوقت.

في عام 1919م أخذ بالكتابة للعود وبتلحين مقطوعات جديدة التقنيَّة والتي لم تكن معروفة في معزوفات العود والساز، وهو بذلك قدَّم خِدمَة لعازفي العود. ومن هذه المقطوعات (كابريس " Caprice " ـ الطفل الراقص ـ تأمل ـ ليت لي جناح) (العباس، 1994، ص 9).

في سن الرابعة عشرة وذلك عام 1906م بدأ بِتَعَلُّم العزف على آلة التشيللو (Cello) حيثُ أخذ دروساً منتظمة على هذه الآلة. وفي سنة 1924م سافر الشريف إلى أمريكا، وفي أول أسبوع من وصوله أُقام على شرفه أستاذ البيانو المشهور (كودوسكي " Godousky ") حفلة خاصة، حضرها من الفنانين العالميين كريسلر (Fritz Kreisler) وعازف الكمان هايفيتز (Jascha Heifetz) وغيرهم من الشخصيات، وفي هذه الحفلة الخاصة طُلِبَ مِن

الشريف أن يَعزِف على آلة العود، فعَزَفَ بعض مؤلفاته الموسيقية فنالت إعجابهم (العباس، 1994، ص 9).

في 24 أغسطس (آب) 1924م ظهرت مقالة في صحيفة نيويورك هيرالد تريبيوم (The Newyork Herald Tribume) ذكرت فيها الحفلة الخاصة التي عزف فيها الشريف حيث قالت أن كلا من كودوسكي وكريسلر أجمعا أن الانقلاب الذي قام به الشريف محيي الدين في آلة العود يشبه الانقلاب الذي قام به (بكانيني Paganini) في آلة الكمان.

لقد استفاد الشريف من وجوده في أمريكا من عازفي آلة التشيللو، فقد أكمل دراسته لآلة التشيللو وكان ذلك على يد الأستاذ (فاشكا Vashka) وكان ذلك في نيويورك بين عامي 1924 - 1928 م، حتى استطاع إقامة أول حفل بهذه الآلة في قاعة (Town Hall) حيث قدَّم فيها سوناتات ومقطوعات لمؤلِّفين عالميين أمثال (باخ J.S.Bach) و(رافيل Rafel) و(سينت سايني Saint-Saene) وغيرهم.

عاد بعدها الشريف إلى استانبول سنة 1934م حيث استمر في إقامة حفلاته فيها، إلا أن طلبت منه الحكومة العراقية سنة 1936م المجيء إلى بغداد لتأسيس أوَّل معهد موسيقي رسمي، فرحب الشريف وقبل طلب الحكومة العراقية، حيث كان ذلك في نفس السنة، وبدأ عمله مديراً لهذا المعهد، ومخططاً لبرامجه، ومدرِّساً لآلتي العود والتشيللو، وفي سنة 1947- 1948م مرض الشريف واعتذر عن عَدم استمراره بالعمل في العراق، وبقي في تركيا حتى توفي في استانبول بتاريخ 1967/9/13 م (العباس، 1994، ص 10).

سأل وزير المعارف ذات يوم الشريف محيي الدين حيدر عن السبيل في النهوض بالموسيقا القومية، فقال الشريف: لو اكتُفي بالموسيقا القومية لما ظهر كريك في النرويج وسبيليوس في فنلندا وكورساكوف وبورودين في روسيا وشوبان في بولونيا وغيرهم (العبيدي، 2005، ص 430). وقد قصد الشريف بهذا القول أن العازف أو المؤلف المحلي

يجب أن يتطلّع إلى ثقافة ومهارة الموسيقا المتقدّمة كالموسيقا الغربية، ويعمل على دراستها واكتسابها، وذلك ليُسَخِّر هذه المهارة المكتسبة في خدمة موسيقاه المحلية.

عَزَف الشريف محيي الدين حيدر آلة العود، ثُم توجه إلى تعلُم العزف على آلة التشيللو فدرسها وتعلَّم أسرارها وتقنيات العزف عليها.

إن دراسة الشريف لآلة التشيللو فتحت له آفاقاً جديدةً في العزف على العود، فدراسته لهذه الآلة عَمِلت على الاستفادة من بعض تقنيات آلة التشيللو لآلة العود، حيثُ أنَّ هذه التقنيات المستقاة من آلة التشيللو حَرِص الشريف على تطويعها لآلة العود وذلك لخدمة تطور تقنياته العزفية وفقاً لما تتقبّله الموسيقا الشرقية، وهذا أولا. أما الأمر الثاني فإن دراسة الشريف لآلة التشيللو عَمِلت على إثراء موسيقا العود بطابع الموسيقا الغربية من أداء وتعبير.

لتوضيح التقنيَّات التي عَمِلَ الشريف محيي الدين حيدر على تطويعها والاستفادة منها من آلة التشيللو لآلة العود يجب علينا مراعاة أمور عدة تتمثل في:

1. استخدام الأوضاع (Positions)

لقد استخدم الشريف محيي الدين حيدر عزف الأوضاع (Positions) المختلفة على آلة العود لتسهيل عملية التنقُّل بين النغمات، فقد تَوَصَّلَ إلى استخدام هذه الأوضاع من تقنيَّات عزف الأوضاع المختلفة على آلة التشيللو وترتيب الأصابع عليها.

إنَّ إطِّلاع الشريف محيي الدين حيدر وعزفه لآلة التشيللو فتحت له آفاقاً جديدةً في العزف أدَّت لتَطَوُّر طريقة العزف وسرعة الأداء، وقد نُسِّقت الأوضاع اعتماداً على نسب الأبعاد الخاصة بآلة العود وتَسوِية أوتارها.

اتَّبعَ الشريف محيي الدين حيدر بعض الخطوات العملية للأخذ بتِقَنِيَّات ترتيب الأصابع وعزف الأوضاع (Positions) المختلفة في آلة التشيللو على آلة العود، وهذه الخطوات تتمثَّل في:

(أ). عفق أنصاف الأبعاد (Semi tones)

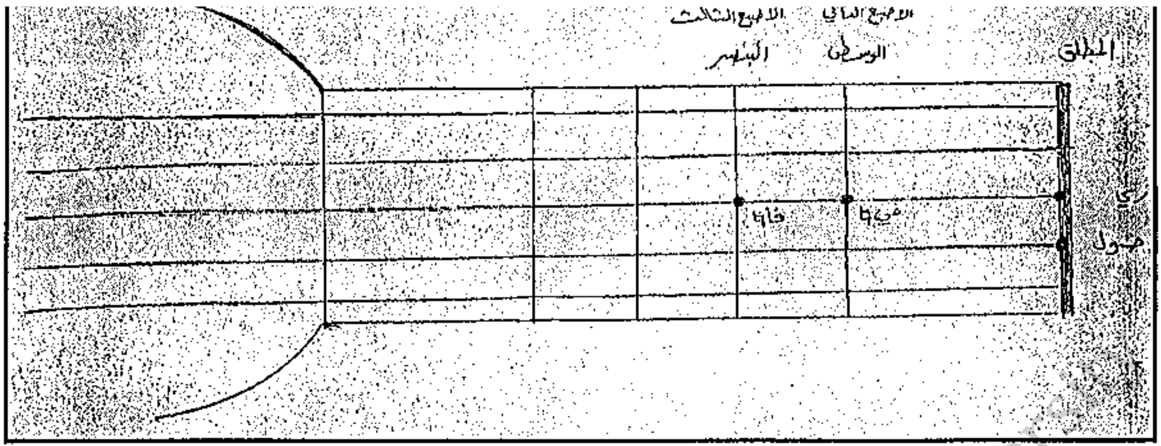
وَضَعَ الشريف محيي الدين حيدر نصف بعد طنيني بين كل إصبعين من الأصابع الأربعة في اليد اليسرى على الوتر الواحد لآلة العود.

مثال: إذا أخذنا وتر ري (دوكاه) على آلة العود ووضعنا كل إصبع من أصابع اليد اليسرى على نصف بعد طنيني على الوتر والتي تمثل شكل الكروماتيك على العود، فنقوم بعزف (ري بيكار مطلق الوتر – ميb السبَّابة – مي بيكار الوسطى – فا بيكار البنصر – فا # الخنصر)، وبعدها إمَّا أن نُكمل عزف النغمات على نفس الوتر بإعادة ترتيب الأصابع بالبدء بالسبابة، أو أن ننتقل مباشرة إلى الوتر الذي يليه وهو وتر صول (النوى). وهي كما نرى نصف بعد طنيني بين كل نغمة وأخرى.

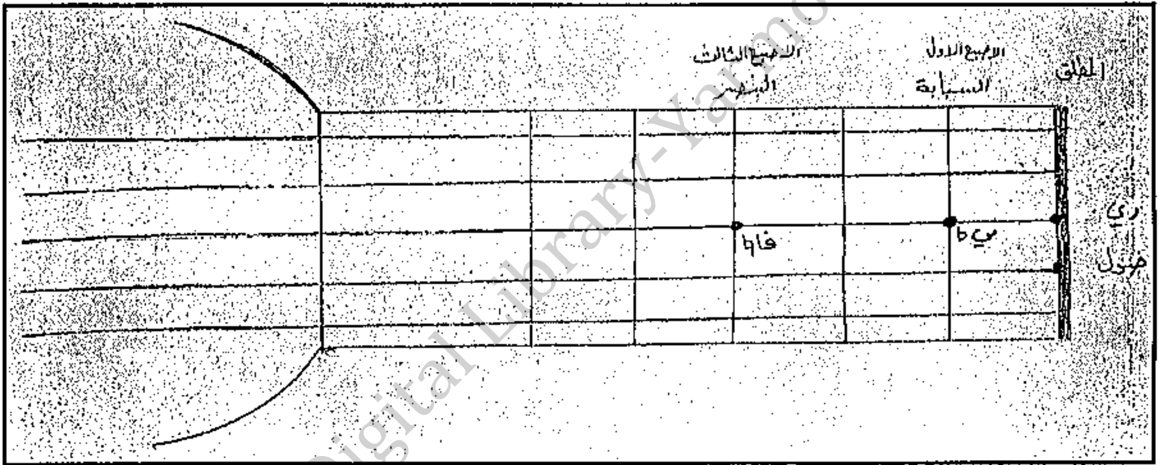
المطلق	الاصبع الاول السبابة	الاصبع الثاني الوسطى	الاصبع الثالث البنصر	الاصبع الرابع الخنصر	الاصبع الاول السبابة	الاصبع الثاني الوسطى	الاصبع الثالث البنصر	الاصبع الرابع الخنصر
فا	فا#	صول	لا b	لا ♮	سي b	سي ♮	دو	ري b
لا	سي b	سي ♮	دو	ري b	ري ♮	مي b	مي ♮	فا ♮
ري	مي b	مي ♮	فا	فا #	صول	لا b	لا ♮	سي b
صول	لا b	لا ♮	سي b	سي ♮	دو	ري b	ري ♮	مي b
دو	ري b	ري ♮	مي b	مي ♮	فا	فا#	صول	لا b

نقل الشريف محيي الدين حيدر هذه التقنية من آلة التشيللو إلى آلة العود، إلا أن هذا النقل لم يكن نقلاً مباشراً وذلك بسبب اختلاف تسوية الأوتار بين الآلتين؛ فآلة العود تعتمد الرابعات في تسوية أوتارها؛ وذلك يُفَسِّر قيام العازف بعزف جنس كامل بسهولة؛ فإذا ابْتَدأ بِمُطلق الوتر وعَفقَ عليه بإصبعين فإنَّ نغمة مطلق الوتر الذي يعلو الوتر الأوَّل تكون رابعة الجنس.

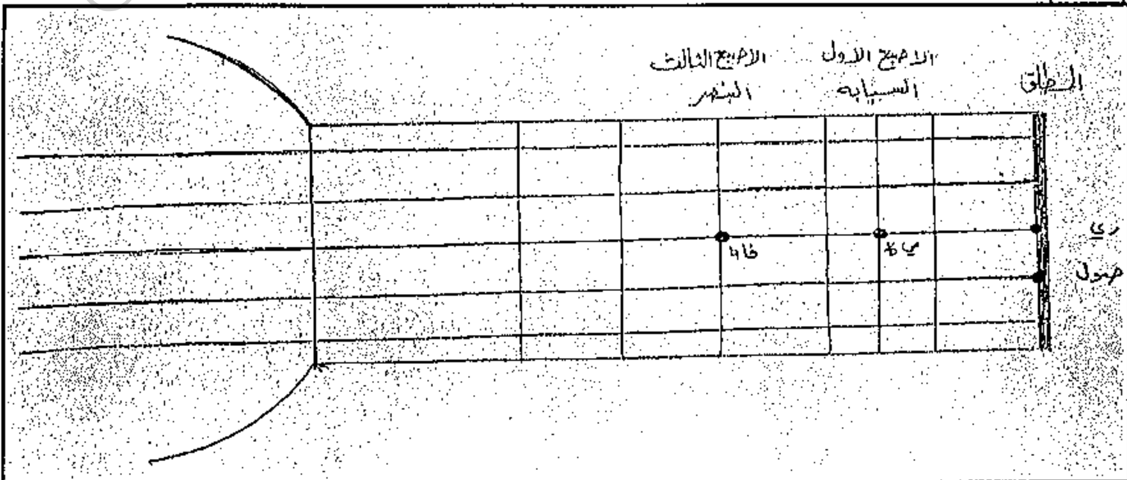
مثال: إذا بدأنا بمطلق وتر الدوكاه (ري) وعفقنا عليه بالوسطى (الإصبع الثاني مي بيكار) ثُمَّ أتبَعنَاهُ بالبنصر (الإصبع الثالث فا) فستكون رابعة الجنس نغمة مطلق النوى (صول).



أو إذا بدأنا بمطلق وتر الدوكاه (ري) وعفقنا عليه بالسبابة (الإصبع الأول ميb) ثـمَّ أتبعناه بالبنصر (الإصبع الثالث فا) فستكون رابعة الجنس نغمة مطلق النوى (صول).



أو إذا بدأنا بمطلق وتر الدوكاه (ري) وعفقنا عليه بالسبابة (الإصبع الأول مـي نـصف بيمول) ثمَّ أتبعناه بالبنصر (الإصبع الثالث فا) فستكون رابعة الجنس نغمـة مطلـق النـوى (صول).



أما آلة التشيللو فتعتمد الخامسات في تسوية أوتارها؛ وهو أنَّ عازف التشيللو إمَّا أن يعفق ثلاث نغمات على كل وتر أو يعفق أربع نغمات وذلك عدا نغمة مطلق الوتر.

(ترتيب وضعيَّات الأصابع على آلة التشيللو " Fingering " في الوضع الأوَّل):

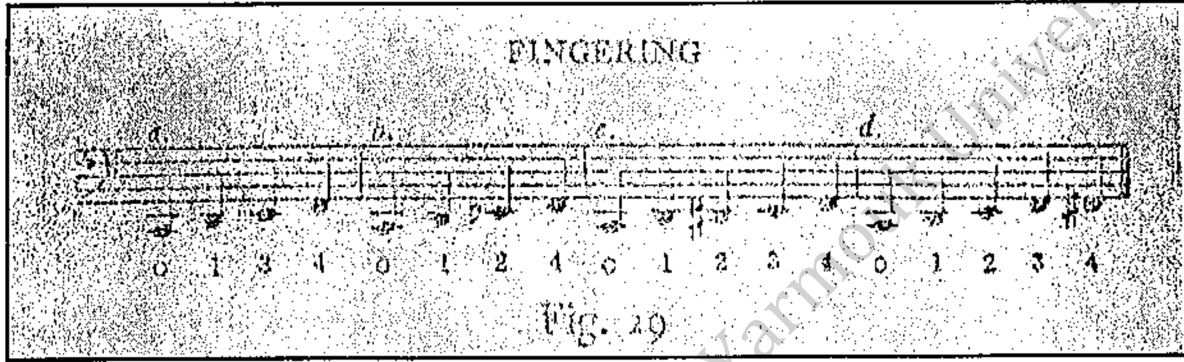


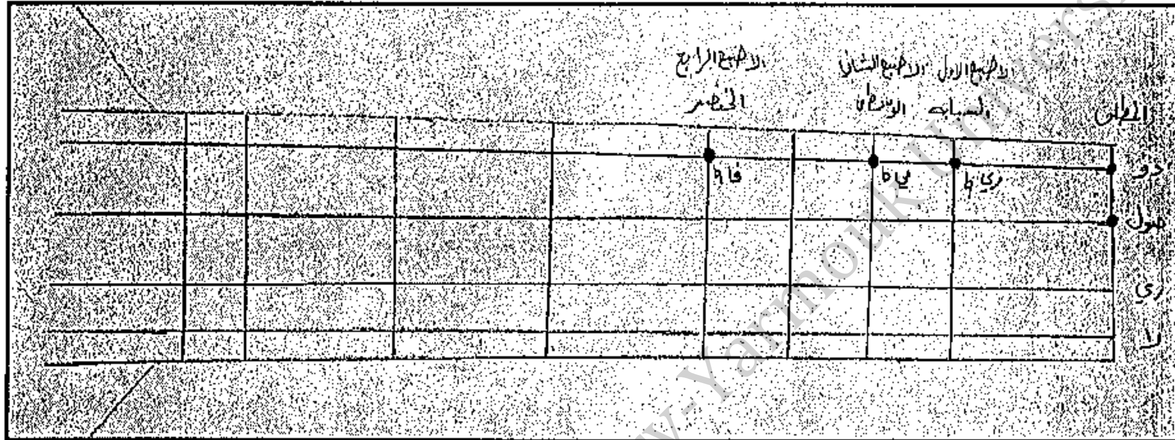
Fig. 29

1. (وضعية رقم a)

تتوالى النغمات على وتر (دو) ابتداءً من نغمة مطلق الوتر (دو) ثُمَّ يُعفَق نغمات ري بيكار بالسبابة (الإصبع الأوَّل)، ومي بيكار بالبنصر (الإصبع الثالث)، وفا بيكار بالخنصر (الإصبع الرابع) على التوالي؛ ثُمَّ يُنتَقَل إلى الوتر المطلق الذي يليه وهو وتر صول.

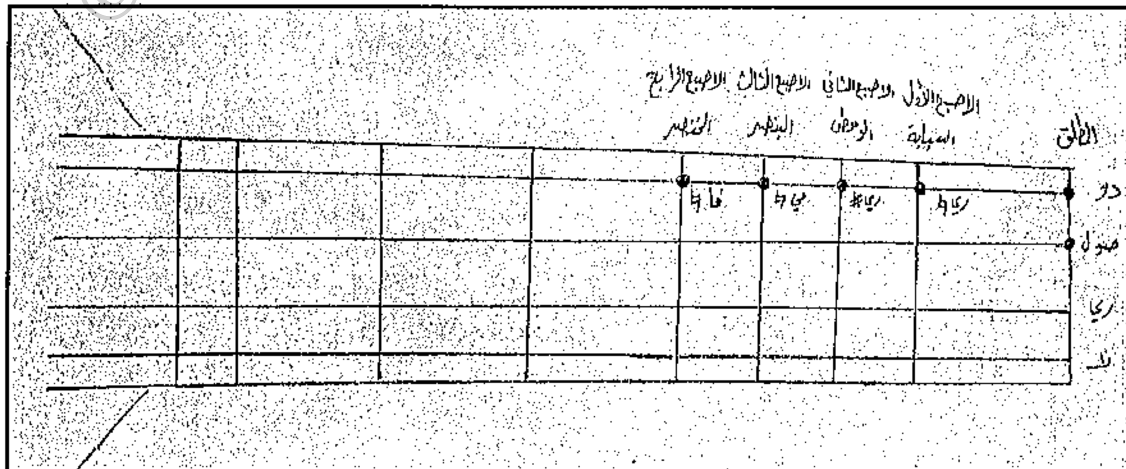
2. (وضعية رقم b)

تتوالى النغمات على وتر (دو) ابتداءً من نغمة مطلق الوتر (دو) ثُمَّ بِعَفْق نغمات ري بيكار بالسبابة (الإصبع الأوّل)، ومي بيكار بالوسطى (الإصبع الثاني)، وفا بالخنصر(الإصبع الرابع) على التوالي؛ ثُمَّ يُنْتَقَل إلى الوتر المطلق الذي يليه وهو وتر صول



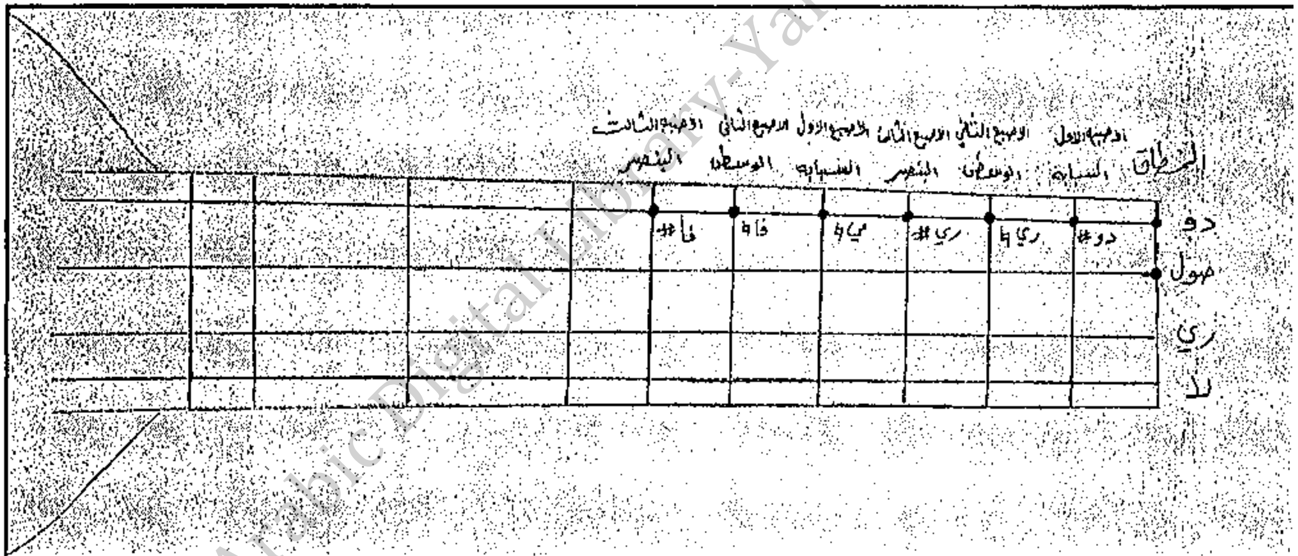
3. (وضعية رقم c)

تتوالى النغمات على وتر (دو) ابتداءً من نغمة مطلق الوتر (دو) ثُمَّ بِعَفْق نغمات ري بيكار بالسبابة (الإصبع الأوّل)، وري# بالوسطى (الإصبع الثاني)، ومي بيكار بالبنصر (الإصبع الثالث)، وفا بيكار بالخنصر (الإصبع الرابع) على التوالي؛ ثُمَّ يُنْتَقَل إلى الوتر المطلق الذي يليه وهو وتر صول.



استخدم الشريف محيي الدين حيدر تقنية أنصاف الأبعاد (Semitones) لآلة العود من خلال الوضعية رقم (c) السابقة المُستخدمة في آلة التشيللو؛ ففي آلة التشيللو ولأنها تعتمد الخامسات في تسوية أوتارها يُستَهل بوضع السبابة على بُعد نغمي كامل من مطلق الوتر، أي نغمة (ري) على مطلق الوتر(دو) مثلاً، ومن ثمَّ يقوم بعزف أنصاف الأبعاد، فتصبح دساتينه (دو) المطلق، (ري) السبابة، (ري#) الوسطى، (مي بيكار) البنصر، (فا) الخنصر.

كما أنَّ الشريف استخدّم تقنية أنصاف الأبعاد (Semi tones) أيضاً من خلال اطّلاعه على أسلوب عزف الكروماتيك في آلة التشيللو، وتطبيق عزفه على آلة العود مع النَّظر في اختلاف تسوية الأوتار بين الآلتين واختلاف طريقة عزف أسلوب الكروماتيك على كل منهما.



ففي آلة التشيللو يتم عزف الكروماتيك بعزف (دو) مطلق الوتر ومن ثمَّ (دو#) بالسبَّابة و(ري بيكار) بالوسطى و(ري#) بالبنصر، وبعدها يتم الإنتقال إلى نغمة (مي بيكار) بالسبَّابة مرة أُخرى ويتم عزف (فا بيكار) بالوسطى و(فا#) بالبنصر، ومنها يتم الانتقال إلى عزف الوتر المُطلق الذي يليه وهو (صول).

من خلال الاطِّلاع على أساليب عزف القطع المختلفة للشّريف وبعض روّاد مدرسته، تم الاستنتاج بأنَّ أوْضَاع العزف (Positions) على آلة العود وكما هو متداول عند عازفي هذه الآلة؛ قد قُسِّمت إلى أوضاع وأنصاف الأوضاع وذلك من خلال أنصاف الأبعاد

(Semitones) التي عَمِلَ الشريف محيي الدين حيدر على تطويعها من آلة التشيللو، حيثُ أنَّه قد رتَّب الأوضاع على آلة العود وفقاً بما يتناسب مع تسوية أوتار الآلة، وكان ذلك بأنَّ الإصبع الأوَّل " السبابة " يكون في أغلب الأحيان الإصبع المُحَدِّد للوضع المستخدم في العزف، وذلك لأنَّه الإصبع الأوَّل الذي يتم العزف به في الوضعيَّات المختلفة لشكل اليد، فإذا ما تمَّ وضع إصبع السبَّابة على نصف بعد طنيني من أنصاف الأبعاد الموضوعة على الآلة للبدء في العزف، فإنه بدوره يقوم بتحديد الوضع المُراد عزفه.

المطلق	الإصبع الأول السبابة	الإصبع الثاني الوسطى	الإصبع الثالث البنصر	الإصبع الرابع الخنصر	الإصبع الأول السبابة	الإصبع الثاني الوسطى	الإصبع الثالث البنصر	الإصبع الرابع الخنصر
فا	فا#	صول	لاb	لا♮	سيb	سي♮	دو	ريb
لا	سيb	سي♮	دو	ريb	ري♮	ميb	مي♮	فا♮
ري	ميb	مي♮	فا	فا#	صول	لاb	لا♮	سيb
صول	لاb	لا♮	سيb	سي♮	دو	ريb	ري♮	ميb
دو	ريb	ري♮	ميb	مي♮	فا	فا#	صول	لاb

مثال: تقسيم الأوضاع (Positions) على وتر (ري " الدوكاه ") المطلق السابق لآلة العود:

1. إذا وضعنا إصبع السبَّابة على نغمة (ميb) كنغمة ارتكاز لبدء العزف، فإنَّ الوضع المُراد عزفه يُطْلَقُ عليه (نصف الوضع الأوَّل).
2. إذا وضعنا إصبع السبَّابة على نغمة (مي بيكار) كنغمة ارتكاز لبدء العزف، فإنَّ الوضع المُراد عزفه يُطْلَقُ عليه (الوضع الأوَّل).
3. إذا وضعنا إصبع السبَّابة على نغمة (فا بيكار) كنغمة ارتكاز لبدء العزف، فإنَّ الوضع المُراد عزفه يُطْلَقُ عليه (نصف الوضع الثاني).
4. إذا وضعنا إصبع السبَّابة على نغمة (فا#) كنغمة ارتكاز لبدء العزف، فإنَّ الوضع المُراد عزفه يُطْلَقُ عليه (الوضع الثاني).

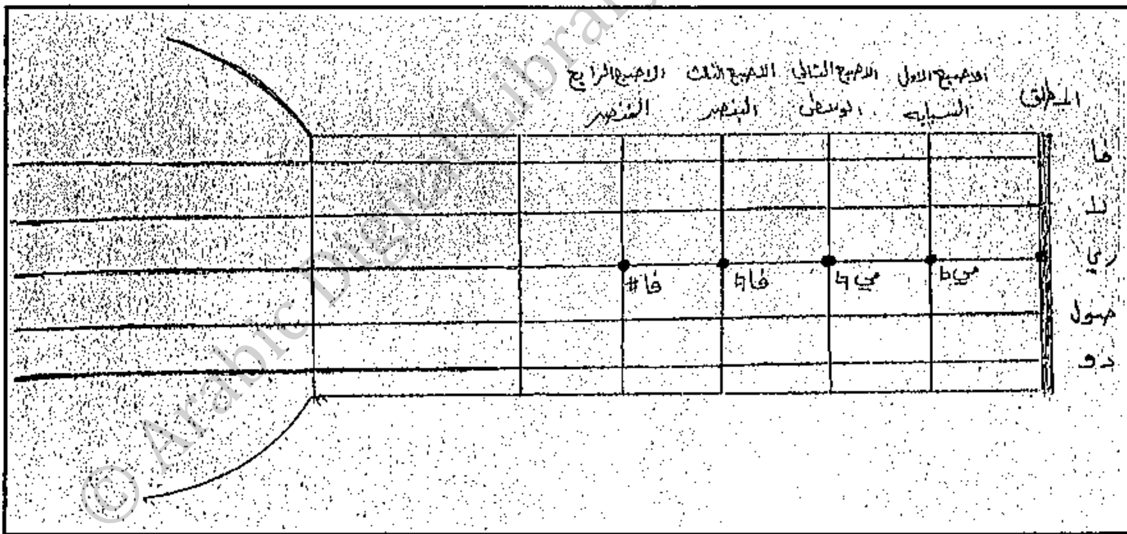
5. إذا وضعنا إصبع السبَّابة على نغمة (صول) فإنَّ الوضع المُراد عزفه يُطْلَــقُ عليــه (الوضع الثالث).

6. إذا وضعنا إصبع السبَّابة على نغمة (b لا) كنغمة ارتكاز لبدء العزف، فــإنَّ الوضــع المُراد عزفه يُطْلَقُ عليه (نصف الوضع رابع).

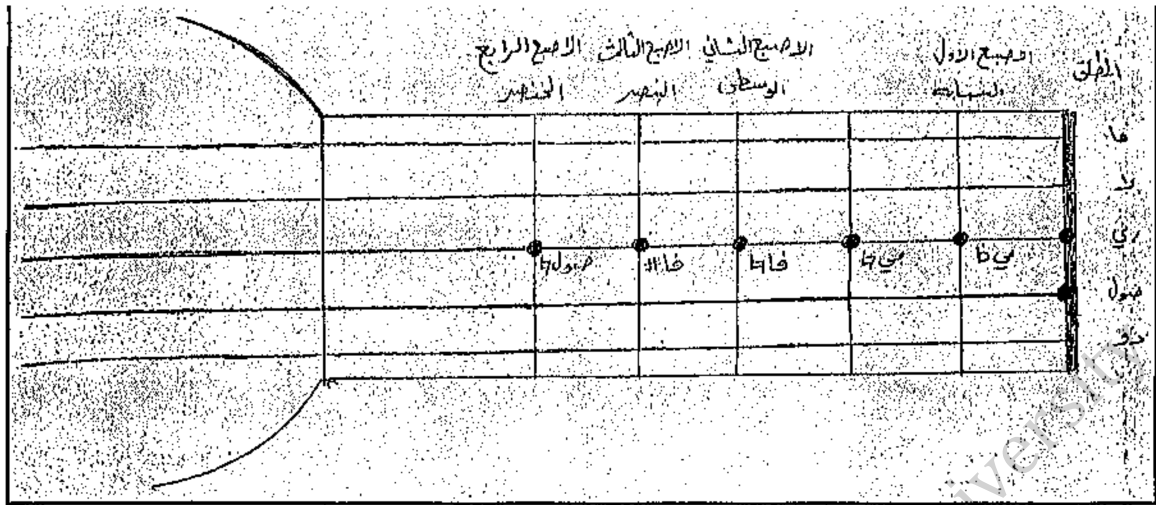
7. إذا وضعنا إصبع السبَّابة على نغمة (لا بيكار) كنغمة ارتكاز لبدء العزف، فإنَّ الوضع المُراد عزفه يُطْلَقُ عليه (الوضع الرابع).

(ب). امتداد الأصابع (Extension)

امتداد الأصابع وهي خطوة مكملة للطريقة (أ) عفق أنصاف الأبعاد (Semi tones).

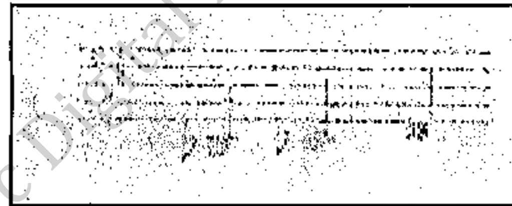


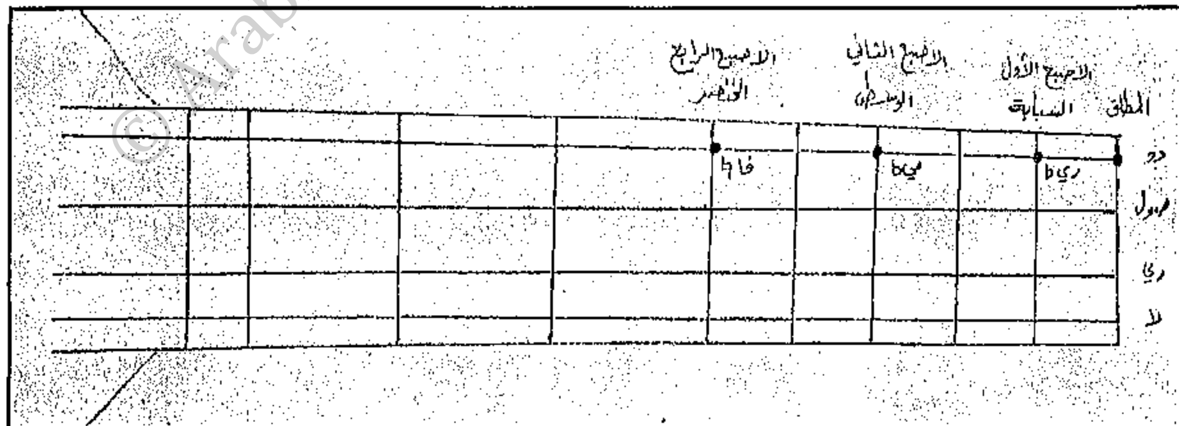
عنــدما اســتخدم الــشريف أنــصاف الأبعــاد (Semi tones) لآلــة العــود مثــل (وتر دوكاه " ري ")، قام بعمل مد (Extension) بين الأصابع وخاصةً بــين الأصــبع الأول والثاني بحيث يكون بينهما بعد طنيني كامل، فقد استخدم الإصبع الثاني مكان الإصــبع الثالث والإصبع الثالث مكان الإصبع الرابع، أما الإصبع الرابع فأصبح يقوم بدور جديد وهو عزف نغمة المسافة الرابعة من مطلق الوتر على نفس الوتر، والتي تمثل نغمة مطلق الــوتر الذي يليه.



انظر إلى هذه التقنية أيضاً وهي واحدة من تقنيّات ترتيب الأصابع علـــى آلـــة التـشيللو " Fingering " في الوضع الأول والتي يتخللها " Extension " مد بـــين الإصـــبع الأول والثاني، حيثُ نقلها الشريف محيي الدين حيدر كما هي إلى آلة العود.

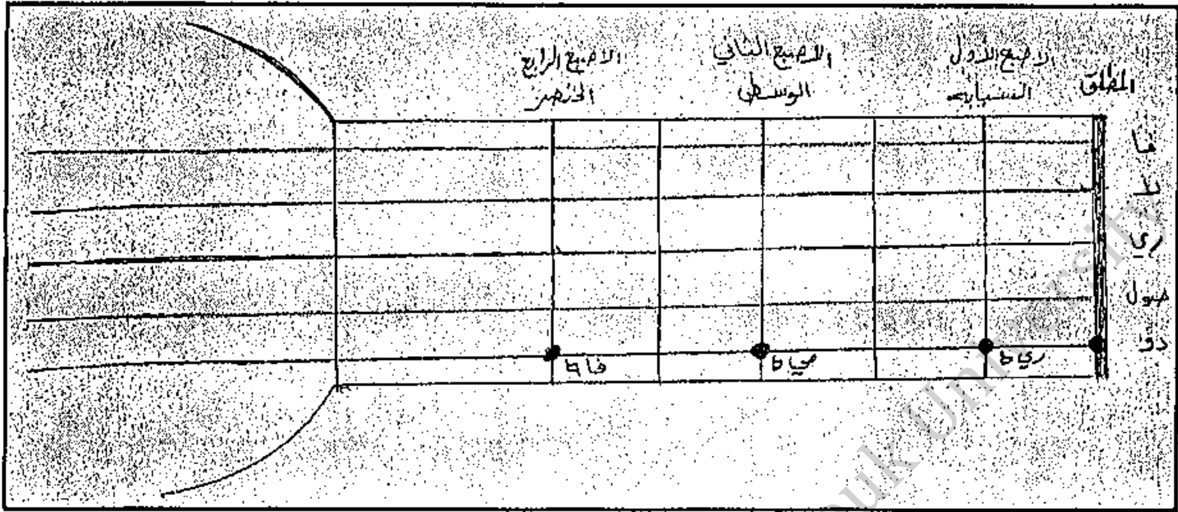
(وتر دو على آلة التشيللو):



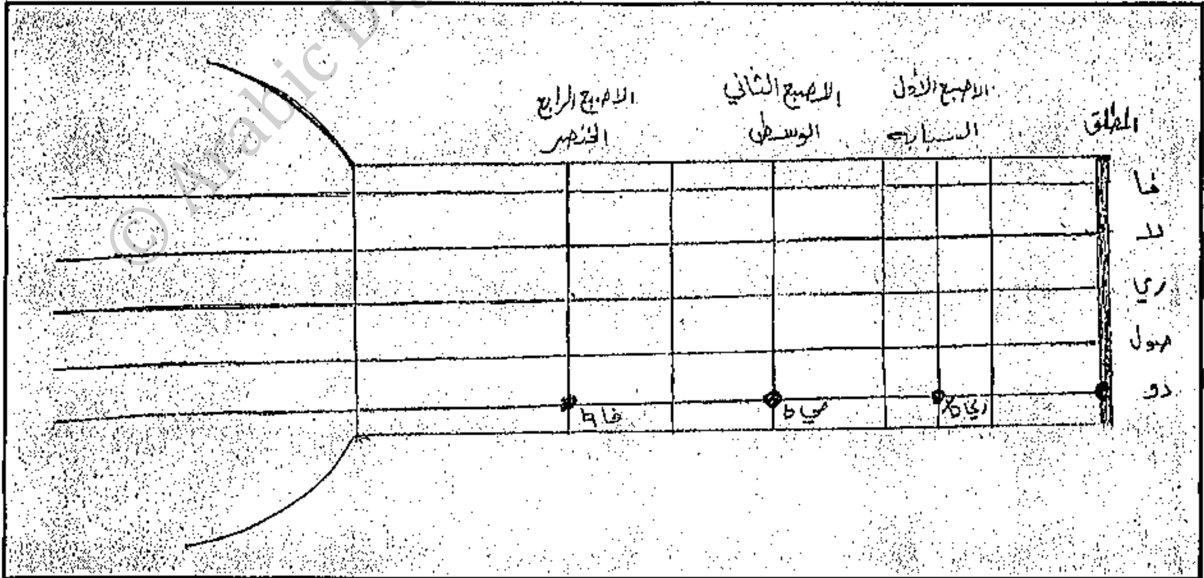


لو لاحظنا تطبيق التقنيَّة السابقة من ترتيب أصابع آلة التشيللو على آلة العود في المدرسة الحديثة، لوجدنا أنها متماثلة تماماً مع الترتيب الذي وضعه الشريف محيي الدين حيدر.

(وتر دو " كردان " على آلة العود)

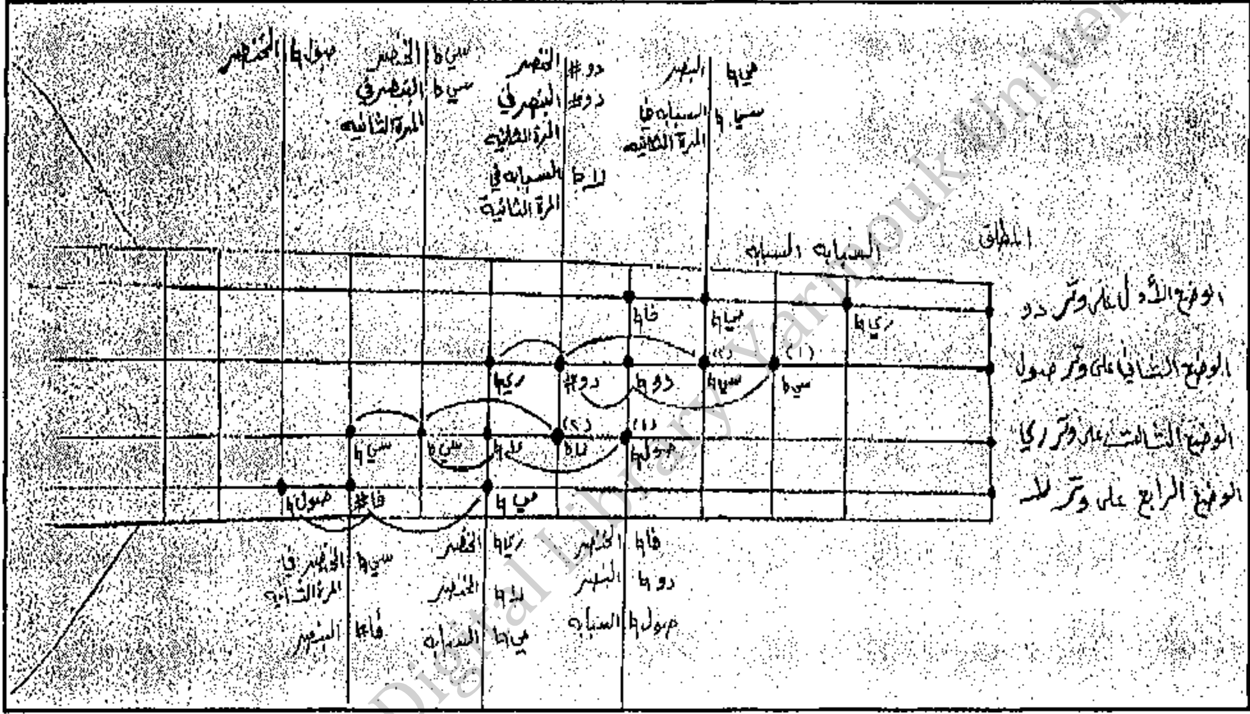


إنَّ تقنية امتداد الأصابع " Extension " وضَّحَت لنا إمكانية استخدام الإصبع الأوَّل " السبابة " في عفق موضعين، فلو أردنا عزف هذه التقنية على وتر (دو) في الوضع الأوَّل؛ فإنَّ الإصبع الأوَّل (السبابة) يقوم بعفق (ري بيمول) كما في المثال السابق، أو يقوم بعفق (ري نصف بيمول) كالآتي:



طُرق عزف وضعيَّات ترتيب الأصابع (a-b-c) ووضعية امتداد الأصابع (Extension) على الأوضاع المختلفة في آلة التشيللو

1. (وضعية رقم a)



(أ). طريقة عزف الوضع الأوَّل على وتر (دو):

يتم عزف وضعية (a) في الوضع الأوَّل بطريقة مباشرة، وذلك بعزف نغمة (دو) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، و(مي بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، و(فا بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(ب). طريقة عزف الوضع الثاني على وتر (صول):

يتم عزف وضعية (a) في الوضع الثاني بعزف نغمة (صول) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمات (لاb) أو (لا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال منها بنفس الإصبع إمَّا إلى نغمة (سيb) وهي بداية الوضع الثاني، وعفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "،

ونغمة (دو#) بالإصبع الرابع " الخنصر "، أو نغمة (سي بيكار) وهي تعتبر أيضاً ضمن الوضع الثاني، ومنها يتم عفق نغمة (دو#) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(ج). طريقة عزف الوضع الثالث على وتر (ري):

يتم عزف وضعية (a) في الوضع الثالث بعزف نغمة (ري) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، ثمَّ نغمة (فا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال بالإصبع الأوّل " السبَّابة " إلى إمَّا عفق نغمة (صول بيكار) وهي بداية الوضع الثالث، ومن ثمَّ عفق نغمة (لا بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (سيb) بالإصبع الرابع " الخنصر "، أو نغمة (لاb) وهي تعتبر أيضاً ضمن الوضع الثاني، ومنها يتم عفق نغمة (سيb) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (سي بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

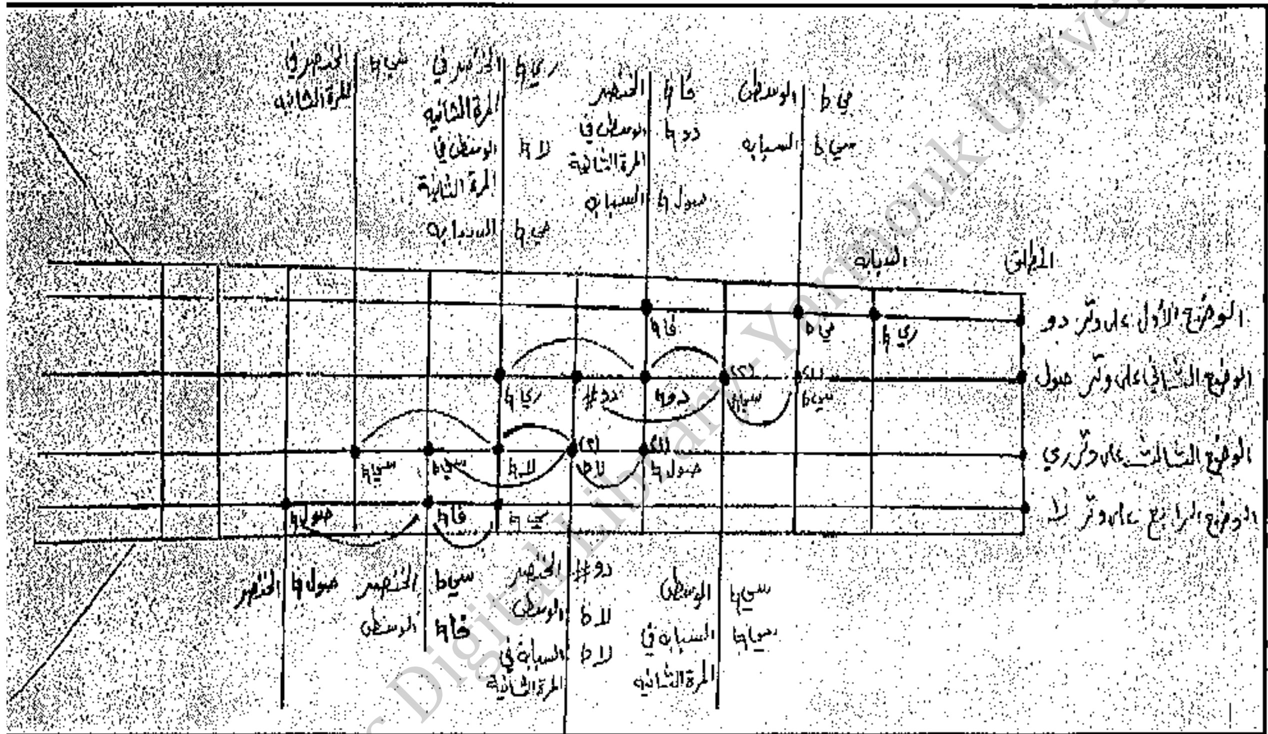
(د). طريقة عزف الوضع الرابع على وتر (لا):

يتم عزف وضعية (a) في الوضع الرابع بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (سيb) أو (سي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، والانتقال بنفس الإصبع لعفق نغمة (دو#) ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (فا#) بالإصبع الثالث " البنصر " ونغمة (صول بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

وهناك طريقة أخرى في الانتقال إلى عزف الوضع الرابع، وهي أن نقوم بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (سي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، ومن ثمَّ نغمة (دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى " فنغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر "، وبعدها نقوم بالانتقال إلى عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، وهي بداية

الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (فا#) بالإصبع الثالث " البنصر " ونغمة (صول بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

2. (وضعية رقم b)



(أ). طريقة عزف الوضع الأوّل على وتر (دو):

يتم عزف وضعية (b) في الوضع الأوّل بطريقة مباشرة، وذلك بعزف نغمة (دو) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، و(ميb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، و(فا بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(ب). طريقة عزف الوضع الثاني على وتر (صول):

يتم عزف وضعية (b) في الوضع الثاني بعزف نغمة (صول) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمات (لاb) أو (لا بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، والانتقال منها بنفس الإصبع إمَّا إلى نغمة (سيb) وهي بداية الوضع الثاني، وعفق نغمة (سي بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "،

ونغمة (دو#) بالإصبع الرابع " الخنصر "، أو نغمة (سي بيكار) وهي تعتبر أيضاً ضمن الوضع الثاني، ومنها يتم عفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(ج). طريقة عزف الوضع الثالث على وتر (ري):

يتم عزف وضعية (b) في الوضع الثالث بعزف نغمة (ري) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، ثمَّ نغمة (فا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال بالإصبع الأوَّل " السبَّابة " إلى عفق نغمة إمَّا (صول بيكار) وهي بداية الوضع الثالث، ومن ثمَّ عفق نغمة (لا بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (سيb) بالإصبع الرابع " الخنصر "، أو نغمة (لاb) وهي تعتبر أيضاً ضمن الوضع الثاني، ومنها يتم عفق نغمة (سيb) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (سي بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(د). طريقة عزف الوضع الرابع على وتر (لا):

يتم عزف وضعية (b) في الوضع الرابع بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (سيb) أو (سي بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال بنفس الإصبع لعفق نغمة (دو#) ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (فا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (صول بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

وهناك طريقة أخرى في الانتقال إلى عزف الوضع الرابع، وهي أن نقوم بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (سي بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، ومن ثمَّ نغمة (دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى " فنغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر "، وبعدها نقوم بالانتقال إلى عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، وهي بداية

الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (فا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (صول بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

3. (وضعية رقم c)

(أ). طريقة عزف الوضع الأوَّل على وتر (دو):

يتم عزف وضعية (c) في الوضع الأوَّل بطريقة مباشرة، وذلك بعزف نغمة (دو) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، و(ري#) بالإصبع الثاني " الوسطى "، و(مي بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر " و(فا بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(ب). طريقة عزف الوضع الثاني على وتر (صول):

يتم عزف وضعية (c) في الوضع الثاني بعزف نغمة (صول) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمات (لاb) أو (لا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال منها بنفس الإصبع إمَّا إلى نغمة (سيb) وهي بداية الوضع الثاني، وعفق نغمة (سي بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "،

ونغمة (دو بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر " ونغمة (دو#) بالإصبع الرابع " الخنصر "، أو نغمة (سي بيكار) وهي تعتبر أيضاً ضمن الوضع الثاني، ومنها يتم عفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (دو#) بالإصبع الثالث " البنصر " ونغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(ج). طريقة عزف الوضع الثالث على وتر (ري):

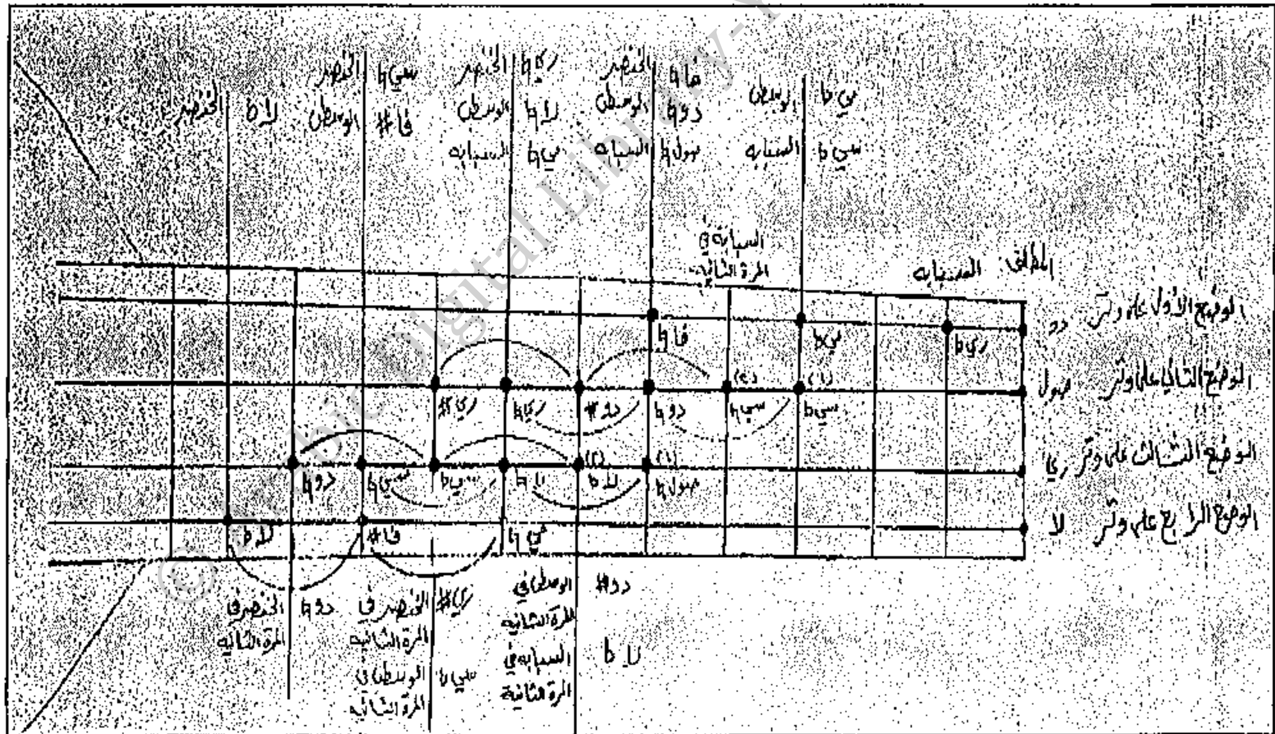
يتم عزف وضعية (c) في الوضع الثالث بعزف نغمة (ري) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، ثمَّ نغمة (فا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال بالإصبع الأوّل " السبَّابة " إلى عفق نغمة إمَّا (صول بيكار) وهي بداية الوضع الثالث، ومن ثمَّ عفق نغمة (لا بيمول) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (لا بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (سيb) بالإصبع الرابع " الخنصر "، أو نغمة (لاb) وهي تعتبر أيضاً ضمن الوضع الثاني، ومنها يتم عفق نغمة (لا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (سيb) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (سي بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(د). طريقة عزف الوضع الرابع على وتر (لا):

يتم عزف وضعية (c) في الوضع الرابع بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (سيb) أو (سي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، والانتقال بنفس الإصبع لعفق نغمة (دو#) ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (فا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (فا#) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (صول بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

وهناك طريقة أخرى في الانتقال إلى عزف الوضع الرابع، وهي أن نقوم بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (سي بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، ومن ثمَّ نغمة (دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى " فنغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر "، وبعدها نقوم بالانتقال إلى عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (فا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (فا#) بالإصبع الثالث " البنصر " ونغمة (صول بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

4. (وضعية امتداد الأصابع "Extension ")



(أ). طريقة عزف الوضع الأوَّل على وتر (دو):

يتم عزف وضعية امتداد الأصابع " Extension " في الوضع الأوَّل بطريقة مباشرة، وذلك بعزف نغمة (دو) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (ريb) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، و(ميb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، و(فا بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(ب). طريقة عزف الوضع الثاني على وتر (صول):

يتم عزف وضعية امتداد الأصابع " Extension " في الوضع الثاني بعزف نغمة (صول) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمات (لاb) أو (لا بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، والانتقال منها بنفس الإصبع إمَّا إلى نغمة (سيb) وهي بداية الوضع الثاني، وعفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر "، أو نغمة (سي بيكار) وهي تعتبر أيضاً ضمن الوضع الثاني، ومنها يتم عفق نغمة (دو#) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (ري#) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

(ج). طريقة عزف الوضع الثالث على وتر (ري):

يتم عزف وضعية امتداد الأصابع " Extension " في الوضع الثالث بعزف نغمة (ري) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، ثمَّ نغمة (فا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال بالإصبع الأوّل " السبَّابة " إلى إمَّا عفق نغمة (صول بيكار) وهي بداية الوضع الثالث، ومن ثمَّ عفق نغمة (لا بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (سي بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر "، أو نغمة (لاb) وهي تعتبر أيضاً ضمن الوضع الثاني، ومنها يتم عفق نغمة (سيb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (دو بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

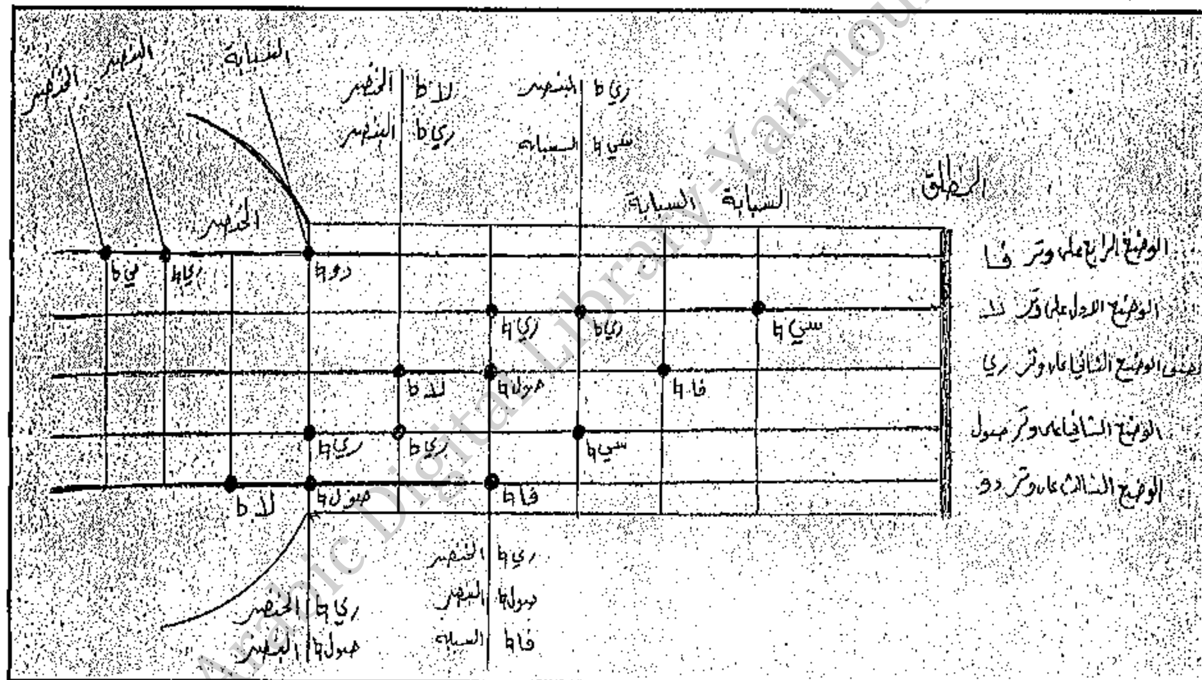
(د). طريقة عزف الوضع الرابع على وتر (لا):

يتم عزف وضعية " Extension " في الوضع الرابع بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (سيb) أو (سي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، والانتقال بنفس الإصبع لعفق نغمة (دو#) ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (فا#) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (لاb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

وهناك طريقة أخرى في الانتقال إلى عزف الوضع الرابع، وهي أن نقوم بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (سي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، ومن ثمَّ نغمة (دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى " فنغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر "، وبعدها نقوم بالانتقال إلى عفق نغمة (مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (فا#) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (لاb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

إنَّ ترتيب الأصابع على آلــة التــشيللو " Fingering " (a-b-c) وامتــداد الأصــابع " Extension "، واستخدام هذا الترتيب في عزف الأوضاع المختلفة على الآلة، قام بتطويعه الشريف محيي الدين حيدر في عزف الأوضاع المختلفة على آلة العود وذلك بسبب تقــارب طول الأوتار بين الآلتين، فطول وتر آلة التشيللو 68 سم، بينما طول وتر آلة العود 63 سم، وقد كان ذلك كالآتي:

1. (وضعية رقم a)



(أ). طريقة عزف الوضع الأوّل على وتر (لا):

يتم عزف وضعيَّة (a) في الوضع الأوّل بطريقة مباشرة، وذلك بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر، ثم عفق نغمة (سي بيكار) بالإصــبع الأوّل " الــسبَّابة "، و(ريb) بالإصــبع الثالــث " البنصر "، و(ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة عزف الوضع الأوّل في وضعيَّة رقم (a) على آلة العود من طريقة عزف الوضع الأوّل كما في آلة التشيللو.

(ب). طريقة عزف نصف الوضع الثاني على وتر (ري):

يتم عزف وضعيَّة (a) في نصف الوضع الثاني بعزف نغمة (ري) مطلق الوتر، ثـمَّ عفـق نغمات (ميb، أو مي نصف بيمول، أو مي بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة، والانتقال منهـا بنفس الإصبع إلى نغمة (فا بيكار) وهي بداية نصف الوضع الثاني، ومن ثمَّ يتم عفق نغمـة (صول بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر " ونغمة (لاb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف نصف الوضع الثاني في وضعيَّة رقم (a) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني كما في آلة التشيللو.

(ج). طريقة عزف الوضع الثاني على وتر (صول):

يتم عزف وضعيَّة (a) في الوضع الثاني بعزف نغمة (صول) مطلق الوتر، ثُمَّ عفق نغمة (لاb)، أو (لا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال منها بنفس الإصـبع إلـى نغمـة (سي بيكار) وهي بداية الوضع الثاني، ومن ثـمَّ عفـق نغمـة (ريb)، بالإصـبع الثالـث " البنصر "، ونغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني في وضعيَّة رقم (a) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني كما في آلة التشيللو.

(د). طريقة عزف الوضع الثالث على وتر (دو):

يتم عزف وضعية (a) في الوضع الثالث بعزف نغمة (دو) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمـة (ري بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، وعفق نغمة (ميb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، أو نغمة (مي بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (فا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة " وهي بداية الوضع الثالث، ومن ثمَّ عفق نغمـة (صـول بيكـار) بالإصبع الثالث " البنصر "، وعفق نغمة (لاb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثالث في وضعيَّة رقم (a) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثالث كما في آلة التشيللو.

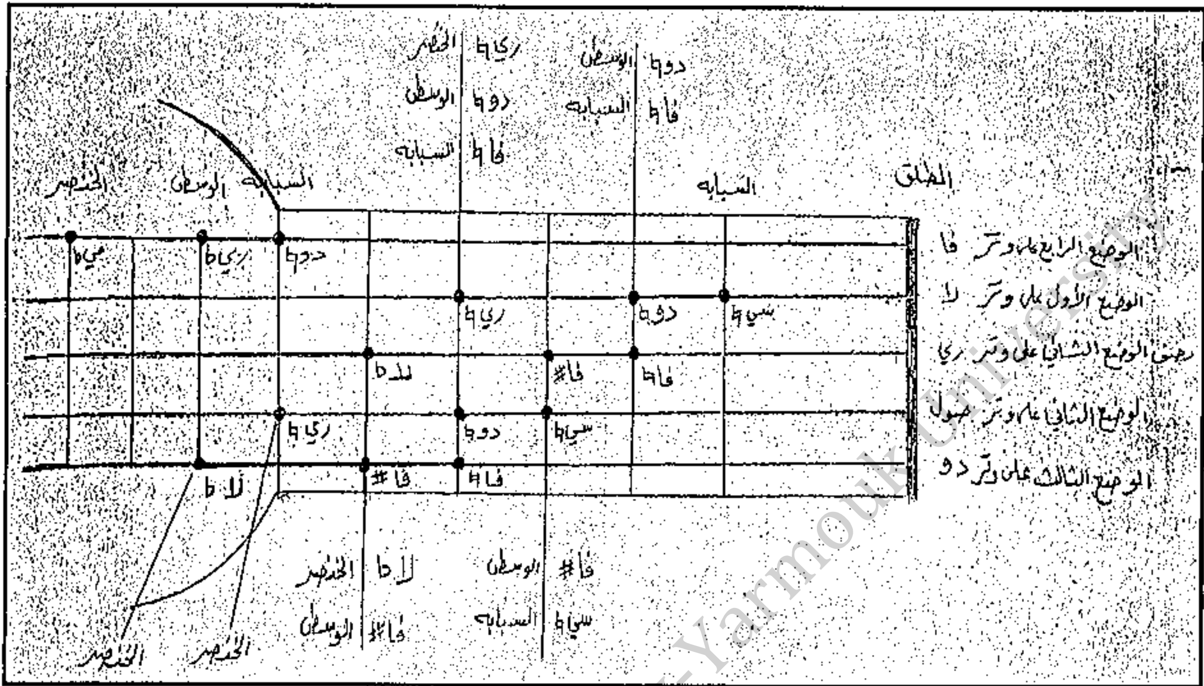
(هـ). طريقة عزف الوضع الرابع على وتر (فا):

يتم عزف وضعية (a) في الوضع الرابع بعزف نغمة (فا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (صولb) أو (صول بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، والانتقال بنفس الإصبع لعفق نغمة (لا بيكار)، ثمَّ عفق نغمة (سيb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر " ونغمة (ميb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

وهناك طريقة أخرى في الانتقال إلى عزف الوضع الرابع، وهي أن نقوم بعزف نغمة (فا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (صول بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، ومن ثمَّ نغمة (لاb) بالإصبع الثاني " الوسطى " فنغمة (سيb) بالإصبع الرابع " الخنصر "، وبعدها نقوم بالانتقال إلى عفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (ميb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الرابع في وضعيَّة رقم (a) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الرابع كما في آلة التشيللو.

2. (وضعية رقم b)



(أ). طريقة عزف الوضع الأوّل على وتر (لا):

يتم عزف وضعيَّة (b) في الوضع الأوّل بطريقة مباشرة وذلك بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر ثم عفق نغمة (سي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، و(دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، و(ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة عزف الوضع الأوّل في وضعيَّة رقم (b) على آلة العود من طريقة عزف الوضع الأوّل كما في آلة التشيللو.

(ب). طريقة عزف نصف الوضع الثاني على وتر (ري):

يتم عزف وضعيَّة (b) في نصف الوضع الثاني بعزف نغمة (ري) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمات (ميb، أو مي نصف بيمول، أو مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة، والانتقال منها بنفس الإصبع إلى نغمة (فا بيكار) وهي بداية نصف الوضع الثاني، ومن ثمَّ عفق نغمة (فا#) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (لاb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف نصف الوضع الثاني في وضعيَّة رقم (b) على آلة

العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني كما في آلة التشيللو.

(ج). طريقة عزف الوضع الثاني على وتر (صول):

يتم عزف وضعيَّة (b) في الوضع الثاني بعزف نغمة (صول) مطلق الوتر، ثُمَّ عفق نغمة (لاb)، أو (لا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال منها بنفس الإصبع إلى نغمة (سي بيكار) وهي بداية الوضع الثاني، ومن ثمَّ عفق نغمة (دو بيكار)، بالإصبع الثاني " الوسطى "، و نغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني في وضعيَّة رقم (b) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني كما في آلة التشيللو.

(د). طريقة عزف الوضع الثالث على وتر (دو):

يتم عزف وضعية (b) في الوضع الثالث بعزف نغمة (دو) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، وعفق نغمة (ميb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، أو نغمة (مي بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (فا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة " وهي بداية الوضع الثالث، ومن ثمَّ عفق نغمة (فا#) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وعفق نغمة (لاb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثالث في وضعيَّة رقم (b) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثالث كما في آلة التشيللو.

(هـ). طريقة عزف الوضع الرابع على وتر (فا):

يتم عزف وضعية (b) في الوضع الرابع بعزف نغمة (فا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (صولb) أو (صول بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال بنفس الإصبع لعفق نغمة (لا بيكار)، ثمَّ عفق نغمة (سيb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق

نغمة (دو بيكار) بالإصبع الأوّل " السبّابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (ريb) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (ميb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

وهناك طريقة أخرى في الانتقال إلى عزف الوضع الرابع، وهي أن نقوم بعزف نغمة (فا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (صول بيكار) بالإصبع الأوّل " السبّابة "، ومن ثمَّ نغمة (لاb) بالإصبع الثاني " الوسطى " فنغمة (سيb) بالإصبع الرابع " الخنصر "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الأوّل " السبّابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (ريb) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (ميb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الرابع في وضعيَّة رقم (b) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الرابع كما في آلة التشيللو.

3. (وضعية رقم c)

(أ). طريقة عزف الوضع الأوّل على وتر (لا):

يتم عزف وضعيَّة (c) في الوضع الأوّل بطريقة مباشرة وذلك بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر ثم عفق نغمة (سي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، و(دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، و(ريb) بالإصبع الثالث " البنصر " و(ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة عزف الوضع الأوّل في وضعيَّة رقم (c) على آلة العود من طريقة عزف الوضع الأوّل كما في آلة التشيللو.

(ب). طريقة عزف نصف الوضع الثاني على وتر (ري):

يتم عزف وضعيَّة (c) في نصف الوضع الثاني بعزف نغمة (ري) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمات (ميb، أو مي نصف بيمول، أو مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة، والانتقال منها بنفس الإصبع إلى نغمة (فا بيكار) وهي بداية نصف الوضع الثاني، ومن ثمَّ عفق نغمة (فا#) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (صول بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (لاb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف نصف الوضع الثاني في وضعيَّة رقم (c) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني كما في آلة التشيللو.

(ج). طريقة عزف الوضع الثاني على وتر (صول):

يتم عزف وضعيَّة (c) في الوضع الثاني بعزف نغمة (صول) مطلق الوتر، ثُمَّ عفق نغمة (لاb)، أو (لا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال منها بنفس الإصبع إلى نغمة (سي بيكار) وهي بداية الوضع الثاني، ومن ثمَّ عفق نغمة (دو بيكار)، بالإصبع الثاني " الوسطى "، و نغمة (ريb) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني في وضعيَّة رقم (c) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني كما في آلة التشيللو.

(د). طريقة عزف الوضع الثالث على وتر (دو):

يتم عزف وضعية (c) في الوضع الثالث بعزف نغمة (دو) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، وعفق نغمة (ميb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، أو نغمة (مي بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (فا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة " وهي بداية الوضع الثالث، ومن ثمَّ عفق نغمة (فا#) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (صول بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (لاb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثالث في وضعيَّة رقم (c) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثالث كما في آلة التشيللو.

(هـ). طريقة عزف الوضع الرابع على وتر (فا):

يتم عزف وضعية (c) في الوضع الرابع بعزف نغمة (فا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (صولb) أو (صول بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال بنفس الإصبع لعفق نغمة (لا بيكار)، ثمَّ عفق نغمة (سيb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (ريb) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (ري بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (ميb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

وهناك طريقة أخرى في الانتقال إلى عزف الوضع الرابع، وهي أن نقوم بعزف نغمة (فا) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (صول بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، ومن ثمَّ نغمة (لاb) بالإصبع الثاني " الوسطى " فنغمة (سيb) بالإصبع الرابع " الخنصر "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (دو بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة " وهي بداية الوضع الرابع، ومن ثمَّ يتم عفق نغمة (ريb) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (ري بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (ميb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طرق الانتقال إلى عزف الوضع الرابع في وضعيَّة رقم (c) على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الرابع كما في آلة التشيللو.

4. (وضعية امتداد الأصابع " Extension ")

(أ). طريقة عزف نصف الوضع الأوّل على وتر (لا):

يتم عزف وضعيَّة امتداد الأصابع " Extension " في نصف الوضـــع الأوّل بطريقـــة مباشرة، وذلك بعزف نغمة (لا) مطلق الوتر ثم عفق نغمة (سيb) بالإصبع الأوّل " السبَّابة "، و(دو بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، و(ريb) بالإصبع الثالث " البنصر " و(ري بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة عزف الوضع الأوّل في وضعيَّة امتداد الأصـــابع " Extension " على آلة العود من طريقة عزف الوضع الأوّل كما في آلة التشيللو.

(ب). طريقة عزف نصف الوضع الثاني على وتر (ري):

يتم عزف وضعيَّة امتداد الأصابع " Extension " في نصف الوضع الثاني بعزف نغمة (ري) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمات (ميb، أو مي نصف بيمول، أو مي بيكار) بالإصبع الأوّل " السبَّابة، والانتقال منها بنفس الإصبع إلى نغمة (فا بيكار) وهي بداية نصف الوضع الثاني،

ومن ثمَّ عفق نغمة (صول بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى " ونغمة (لاb) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (لا بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف نصف الوضع الثاني في وضعيَّة امتداد الأصابع " Extension " على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني كما في آلة التشيللو.

(ج). طريقة عزف الوضع الثاني على وتر (صول):

يتم عزف وضعيَّة امتداد الأصابع " Extension " في الوضع الثاني بعزف نغمة (صول) مطلق الوتر، ثُمَّ عفق نغمة (لاb)، أو (لا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، والانتقال منها بنفس الإصبع إلى نغمة (سي بيكار) وهي بداية الوضع الثاني، ومن ثمَّ عفق نغمة (ريb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، و نغمة (ري بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (ميb) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني في وضعيَّة امتداد الأصابع " Extension " على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثاني كما في آلة التشيللو.

(د). طريقة عزف الوضع الثالث على وتر (دو):

يتم عزف وضعية امتداد الأصابع " Extension " في الوضع الثالث بعزف نغمة (دو) مطلق الوتر، ثمَّ عفق نغمة (ري بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة "، وعفق نغمة (ميb) بالإصبع الثاني " الوسطى "، أو نغمة (مي بيكار) بالإصبع الثالث " البنصر "، وبعدها يتم الانتقال إلى عفق نغمة (فا بيكار) بالإصبع الأوَّل " السبَّابة " وهي بداية الوضع الثالث، ومن ثمَّ عفق نغمة (صول بيكار) بالإصبع الثاني " الوسطى "، ونغمة (لاb) بالإصبع الثالث " البنصر "، ونغمة (لا بيكار) بالإصبع الرابع " الخنصر ".

* تمَّ تطويع طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثالث في وضعية امتداد الأصابع " Extension " على آلة العود من طريقة الانتقال إلى عزف الوضع الثالث كما في آلة التشيللو.

* يمكن استخدام مُختلف وضعيَّات ترتيب الأصابع لآلة العود المأخوذة من ترتيب أصابع آلة التشيللو الموضَّحة سابقاً على مُختلف الأوتار والأوضاع، وذلك حسبما تحتاجه القطعة الموسيقية من الناحية التقنية والأدائية.

تهدف تقنية استخدام الأوضاع بأخذ العفقات التقليدية في المدرسة القديمة للعزف على آلة العود في مواقع محددة على الوضع الأول والتي تتطلب عزف ثلاث نغمات، حيث تكون إحدى هذه النغمات على الوتر الذي يليه، والتي لا يمكن عزفها بتقنية وسرعة عاليتين، وذلك بسبب الانتقال من وتر إلى وتر بطريقة ترتيب الأصابع واستخدام الريشة في المدرسة القديمة والتي تُحدِثُ عائقٌ في حركة صعود وهبوط الريشة، مما يَخلُق مشاكل عند كثير من العازفين في التنقل بين فلك الأنغام، وبالتالي نقوم بأخذ العفقات بترتيب أصابع المدرسة التقليدية وتوظيفها بالأسلوب الحديث المأخوذ من ترتيب الأصابع كما في آلة التشيللو. حيث سيتم توضيح ذلك لاحقاً من خلال الأمثلة القادمة.

استخدم الشريف محيي الدين حيدر في المدرسة الحديثة للعزف على آلة العود طريقة مختلفة في تسوية أوتار الآلة عمَّا كانت عليه المدرسة القديمة " التقليدية " حيث ساعدت هذه الطريقة في تسوية الأوتار بعزف القطع الموسيقية الأكثر تعقيداً والتي تحتاج إلى السرعة العالية والأداء المتميِّز في العزف على آلة العود، كما أضفت هذه التسوية لآلة العود قوة ولوناً جديداً في الصوت وهذه التسوية هي من اليسار إلى اليمين:

(دو ــ صول ــ ري ــ لا ــ صول ــ دو)

في هذه الرسالة تَرِدُ أسماء النغمات حسب تسمياتها الصولفائية، والجدول التالي يُبَيِّن ما يُقابلها بالتسميات العربية المتداولة:

1. صول (قرار) ـــــــــــــــــــــــــ يكاه
2. لاb ـــــــــــــــــــــــــ قرار حصار
3. لا بيكار ـــــــــــــــــــــــــ عشيران
4. سيb ـــــــــــــــــــــــــ عجم عشيران
5. سي بيكار ـــــــــــــــــــــــــ كوشت
6. دو ـــــــــــــــــــــــــ راست
7. دو# ـــــــــــــــــــــــــ زيركولاه
8. ري ـــــــــــــــــــــــــ دوكاه
9. ميb ـــــــــــــــــــــــــ كرد
10. مي نصف بيمول ـــــــــــــــــــــــــ سيكاه
11. مي بيكار ـــــــــــــــــــــــــ بوسلك
12. فا ـــــــــــــــــــــــــ جهاركاه
13. فا# ـــــــــــــــــــــــــ حجاز
14. صولb ـــــــــــــــــــــــــ صبا
15. صول ـــــــــــــــــــــــــ نوى
16. لاb ـــــــــــــــــــــــــ حصار
17. لا بيكار ـــــــــــــــــــــــــ حسيني
18. سيb ـــــــــــــــــــــــــ عجم
19. سي بيكار ـــــــــــــــــــــــــ نهفت

20. دو (جواب) ——————————— كردان

21. دو# ——————————— شَهنَاز

22. ري ——————————— محيَّر

23. ميb ——————————— سُنبله

24. مي نصف بيمول ——————————— بزرك

25. مي بيكار ——————————— جواب بوسلك

26. فا بيكار ——————————— ماهوران

27. فا# ——————————— جواب حجاز

28. صول ——————————— جواب نوى أو سهم أو رمل توتي

2. استخدام الريشة

تُعدُّ تقنيَّة العزف بالريشة من التقنيَّات الضرورية المكمِّلة لأسلوب المدرسة المُتَّبَعَة في العزف على آلة العود، كما أنها تتحكم بالتعبير أثناء العزف، وهي التي تقوم بدور الضابط الأساسي للزمن الموسيقي، وهي التي تُحدِّد القوة والضعف وكيفية الأداء في القطعة الموسيقية.

تأثَّر أسلوب استخدام الريشة المقلوبة عند العزف على آلة العود في المدرسة الحديثة بطريقة حمل قوس آلة التشيللو وكان ذلك من حيث ليونة الرسغ وخاصة عند عزف أسلوب الستكاتو (Staccato) وانعكاس هذه الليونة على أسلوب صعود وهبوط الريشة عند العزف على آلة العود. تُعتَبَرُ هذه التقنية للآلات القوسية الغربية ومنها آلة التشيللو التي كان الشريف محيي الدين حيدر عازفاً لها من التِقَنيَّات الجديدة التي أدخَلها الشريف على أسلوب قلب الريشة عند العزف على آلة العود، وقد تَرتَّبَ من هذه التقنيَّة تطوُّر في النواحي الموسيقية الأدائية والتعبيرية لآلة العود. ومن الآراء الدَّالة على تأثير استخدام قوس الآلات الوترية ومنها آلة

التشيللو في أسلوب استخدام الريشة عند العزف على العود أنّه " تم نقل تقنيَّة استخدام القــوس في الآلات الوترية الغربية ومنهما آلة التشيللو إلى ريشة العود من حيث استخدام الدِّقــة فــي استعمال الريشة الهابطة والصاعدة والقوية والخافتة ومتوسطة القوة بما يتوافق مع الموســيقا الشرقية أو العربية، وذلك لأنَّ تقنيَّة القوس والريشة واحدة من حيث المبدأ، فالريشة أو القوس يلعب كل منهما الدَّور الرئيسي في التعبير الموسيقي والأداء العزفي لما لهما من أهميــة فــي خلق الأصوات المطلوبة لهذا التعبير المبني على الحس المرهــف " (العبيــدي، 2005، ص 431).

ارتبط أسلوب استخدام الريشة المقلوبــة فــي عزف آلــة العــود مع ترتيب الأصابــع " Fingering " كما في آلة التشيللو، حيثُ أنَّ ترتيب الأصابع على آلة التشيللو وهو عزف أربع نغمات بالأصابع الأربعة على نفس الوتر ومن ضمنها نغمة مطلق الوتر، وتطبيق هــذا الترتيب على آلة العود قد خدم حركة صعود وهبوط الريشة، وذلك لأن الإصبع الرابع عنــد العزف بآلة العود أصبح يقوم بدور جديد وهو عزف نغمة المسافة الرابعة من مطلق الــوتر على نفس الوتر، والتي تمثل نغمة مطلق الوتر الذي يليه.

هذا الاستخدام الجديد بالإصبع الرابع أصبح يتحكم في كثير من الأحيان بحركة صــعود وهبوط الريشة، فغالباً ما كانت تأتي حركة الريشة في حالة الهبوط عند الانتقال من وتر إلــى وتر بسبب عزف الإصبع الرابع نغمة المسافة الرابعة على نفس الوتر، فــإذا كانــت نغمــة المسافة الرابعة من مطلق الوتر تحتاج إلى ريشة صاعدة يتم عزفها بالإصبع الرابع على نفس الوتر، وتأتي النغمة التي تليها على وتر آخر بريشة هابطة، وإذا كانت نغمة المسافة الرابعــة من مطلق الوتر تحتاج إلى ريشة هابطة يتم عزفها مباشرة على مطلق الوتر الذي يليه، وبهذا تكون تقنيَّات ترتيب الأصابع التي أُدْخِلَت من آلة التشيللو لآلة العود قد خَدَمَت أسلوب استخدام قلب الريشة بآلة العود بطريقة غير مباشرة حيث أنها قد وضعت حلاً لعدم الوقــوع بمــشاكل الريشة.

3. أسلوب الأداء

إنَّ اطِّلاع الشريف محيي الدين حيدر على الموسيقا الغربية وعزفه لآلة التشيللو، فتحت لديه آفاقاً جديدة للتعبير الموسيقي لآلة العود، فقد استخدم الشريف القواعد النظرية التعبيرية الأدائية من الموسيقا الغربية المتمثِّلة في عزف آلة التشيللو، وعمل على نقلها لآلة العود مثل: الاهتزاز (Vibration)، والزحلقة (Glissando) بين الأوضاع المختلفة، والعفق المزدوج (Double stops)، والقوة (f) والضعف (p)، والكريشيندو، فأصبحت طريقة العزف على آلة العود تُشبِه إلى حد ما طريقة العزف على الآلة الغربية من حيث أُسلوب العزف والأداء، حيثُ جمعت طريقة العزف على آلة العود بين الموروث الشرقي والتجديد التقني.

مقطوعة (الطفل الراقص) للفنان الشريف محيي الدين حيدر:

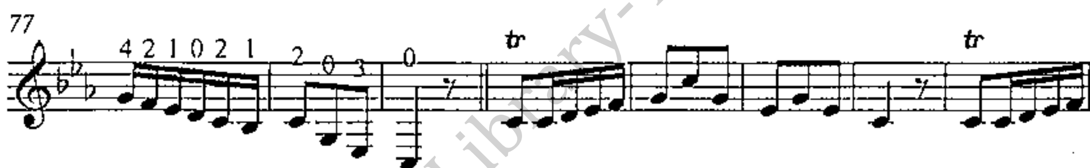
Allegro

2

















مقطوعة الطفل الراقص للشريف محيي الدين حيدر، وهي من القطع المشهورة بتقنيّتها العالية، حيث استخدم فيها الشريف بعض التقنيّات العزفية لآلة التشيللو (ترتيب الأصابع " Fingering ")، واستخدم أسلوب قلب الريشة المُتوافق مع ترتيب الأصابع.

ففي مقطوعته (الطفل الراقص) ومن خلال الترقيم الموضوع حسب ما جاء في كتاب (الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته) لحبيب ظاهر العبّاس، نجد استخدام الشريف لأسلوب مد الأصابع (Extension) في عديد من الأوضاع المختلفة كما في هذه الحقول (Mesure) (18 – 19، 22، 27 – 28) كما أنّه في الحقول (1، 5، 9، 13) استُخْدِمَ الأصبع الرابع بهدف جعل الريشة هابطة عند الانتقال من وتر إلى وتر وذلك لعدم الوقوع في مشاكل الريشة، وهذا بالإضافة إلى استخدامه بعض أساليب التعبير الغربية مثل الضعف (p) والقوة (f) وأسلوب الكريشيندو.

منير بشير

منير بشير رائد العزف على آلة العود، فهو يُعتبر من أشهر العازفين على هذه الآلة العربية، حيث أن أُسلوبه في العزف عليها قد أشهرها في كثير من بلدان العالم، وجَعلها من الآلات الرئيسة في العزف المنفرد، بعد أن كانت لا تُقدَّم إلا مع الغناء.

وِلِد عازف العود منير بشير بمدينة الموصل في العراق عام 1927م، فهو ينحدر من عائلة موسيقية، حيث بدأ تَعلُّم العزف على آلة العود منذ طفولته على يدي والده، فشكَّل وشقيقه جميل أول ثنائي موسيقي في العزف على العود.

دخل الفنان منير بشير معهد الموسيقا في العراق عام 1936 م، وبدء بتلقي دروسه الموسيقية لستة أعوام، حيث تعهَّده بالرعاية الفنية مؤسس المدرسة الحديثة في العزف على العود المعلم الشريف محيي الدين حيدر، وفي وقت قصير استطاع الفنان منير بشير أن يُظهر فطنةً ونبوغاً عظيمين في تلقيه العلوم الموسيقية، مما حدا أُستاذه الشريف أن يُوجه إليه رعاية فنية خاصة، فقد قال له ذات يوم كلمة تَدُل على عظيم اعترافه بنبوغ الفنان منير بشير " سأخلق منك نجماً موسيقياً ساطعاً في سماء الموسيقا الشرقية " (العباس، 1994، ص 102).

تخرج منير بشير من فرع آلة العود عام 1945 م وعين في المعهد مُدرساً له وذلك بطلب من الشريف محيي الدين حيدر وكان ذلك عام 1946 م، حيث أنه درَّس عديداً من الفنانين. وفي عام 1960م انتقل إلى المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون حيث عمل كعازف للعود ومؤسساً للنشاط الموسيقي.

ساهم منير بشير في تطوير الموسيقا العربية وساهم في العديد من الحفلات العالمية منذ عام 1959 م، وأعطى الكثير من المحاضرات عن الموسيقا وبالأخص عن آلة العود. درس أسلوب التأليف الموسيقي الأوروبي في هنجاريا، وتعاون مع الرحابنة وسجّل بعض المعزوفات منها: " يا حلو، يا قمر، هيك مشي الزعرورة ". وعندها احتلت آلة العود مركز

الصدارة بين الآلات في الغناء، فقيل في وقتها: فيروز مع عود منير بشير (دبيان، 1999، ص 213). كان أُسلوب منير بشير في العزف على العود خصوصاً عند تقديم الحفلات يَنحصر في عزف التقاسيم والارتجالات التي كانت تُشكِّل أكثر لحظات الإثارة والحس وذلك لاستخدامه السليم في أداء المقام، فموسيقاه كانت تنبع من القلب وتشاركه إياها الروح.

تولَّى الفنان منير بشير عدة مناصب منها:

1. نائب رئيس المجلس الدولي للموسيقا (اليونيسكو).
2. مدير في اللجنة الدولية في التربية الموسيقية.
3. عضو الجنة التنفيذية للمجلس الدولي للموسيقا.
4. أمين عام المجمع العربي للموسيقا (جامعة الدول العربية).

حصل الفنان منير بشير على العديد من الجوائز العالمية منها:

1. عضو شرف في اللجنة العليا للموسيقا في مصر.
2. عضو شرف مدى الحياة (المجلس الدولي للموسيقا، اليونسكو).
3. وسام الاستقلال من جلالة الملك حسين بن طلال (الأردن).

كما حاضر الفنان منير بشير في كل من جامعات أوكسفورد، وكوبنهاجن، والسوربون واليرموك، وطوكيو، وغيرها من الجامعات والمعاهد الدولية.

كان الفنان منير بشير يعيش في سنواته الأخيرة بمدينة زوجته المجرية بودابست، وكان يتنقل بين المجر والأردن، إلا أن تُوفي في عام 1997م.

درس الفنان منير بشير آلة التشيللو لمدة سنتين، وذلك للاطِّلاع من خلالها على الموسيقا الغربية، والاستفادة من تقنياتها وتوظيفها بشكلٍ غير مباشر لخدمة تطوير تقنيات العزف على

آلة العود وذلك بما يتناسب مع الموسيقا الشرقية. فقد جمع منير بشير في عزفه على العــود بين شقَّين هما: التمسك الشديد بالموروث والتخلي عن قيود التقاليد.

يُعدُّ الفنان منير بشير أحد تلامذة الشريف محيي الدين حيدر في المدرسة الحديثــة فــي العزف على العود، فقد استفاد من التقنيات الحديثة في العزف على آلة العــود مــن مُعلمــه الشريف محيي الدين حيدر، بالإضافة إلى جهده الشخصي في الإطلاع على الموسيقى الغربية من خلال عزفه لآلة التشيللو التي جعلته يعمل على توظيفِ تقنياتها لآلة العود، ويظهر لنا ذلك من خلال الاطِّلاع على أسلوبه في تأليف القطع الحرة لآلة العود. ومن الجدير بالذِّكر أنَّ عود منير وجميل بشير يحتوي وتراً سادساً يقع أسفل وتر الكردان، وقد سُوِّيَ بنغمة قرار راست، فأصبحت تسوية أوتار العود لديهما كالآتي وذلك من اليسار إلى اليمين:

(دو (قرار راست) ـــ دو ـــ صول ـــ ري ـــ لا ـــ صول ـــ دو) (جميل بشير، ص 27).

جزء من مقطوعة (العُصفور الطائر) للفنان منير بشير:



يُظْهِرُ لنا هذا الجزء من مقطوعة العصفور الطائر طريقة ترتيب الأصابع على وتر واحد من مازورة رقم (1 – 10)، وهذه الطريقة في ترتيب الأصابع مأخوذة من ترتيب الأصــابع كما في آلة التشيللو، فيظهر لنا أسلوب استخدام مد الأصــابع (Extension) فــي الحقــول (5 – 6)، وفي حقل رقم (13) يظهر لنا استخدام الإصبع الرابع متوافقاً مع استخدام القلب في

الريشة بحيث تكون الريشة في حالة الهبوط عند الانتقال من وتر (ري) إلى وتر (دو). كما استخدم بعض أساليب التعبير الغربية مثل: الضعف (p) والصعود منه تدريجياً إلى القوة (f) (كريشيندو).

عامر ماضي

يُعَدُّ الفنان عامر ماضي من العازفين الذين كانت لهم بصمات جلية وواضحة في تحقيق شيء ملموس على صعيد الموسيقا الأردنية. وُلِدَ عامر ماضي في العاصمة عمَّان بتاريخ 1 \ 6 \ 1953م، وأكمل دراسته الثانوية فيها عام 1971م. أحب الفنَّان عامر ماضي الموسيقا منذ صغره، فتعلَّم العزف على آلة العود على يد والده الفنَّان عبد العزيز ماضي.

حصل عامر ماضي على درجة البكالوريوس في الموسيقا من المعهد العالي للموسيقا العربية في أكاديمية الفنون في القاهرة سنة 1979م متخصصاً بآلة التشيللو بتقدير امتياز مع مرتبة شرف.

وفي نفس السنة عَمِل في الإذاعة الأردنية كعازف تشيللو وملحن، واستمر عمله فيها حتى عام 1981م، وَعَمِلَ مدرساً غير متفرغ في قسم الموسيقا بجامعة اليرموك في الفترة ما بين 1983 – 1985م، ومدرِّساً للموسيقا في المعهد الوطني للموسيقا (مؤسسة نور الحسين) ما بين 1991 – 1994م.

ألَّفَ عامر ماضي العديد من القطع الموسيقية من لونغات وسماعيات وموسيقا تصويرية لعديد من المسلسلات الإذاعية، كما شارك في العديد من المهرجانات العربية مثل: مهرجان جرش للثقافة والفنون، ومهرجان الأغنية العربية الملتزمة في ليبيا (وكان فيها عضو لجنة تحكيم)، ومهرجان المسرح العربي المتنقِّل في المغرب، ومهرجان الأغنية العربية في الجزائر. وقد مثَّل الأردن كعضو في المكتب التنفيذي للمَجمَع العربي للموسيقا في جامعة الدول العربية في الفترة ما بين 1981 – 1983م، حيث كُرِّمه المجمع عام 2004م، إضافة

إلى تكريمة من عديد من الجهات الموسيقية والمهنية والمحلية والعربية، وذلك لدوره في مجال الموسيقا.

يُعَدُّ الفنَّان عامر ماضي عازفاً محترفاً لآلتي العود والتشيللو، فكان لعزفه آلة التشيللو أثراً هاماً في تطورِ تقنيَّات عزفه على آلة العود، فهو من الذين اتَّبعوا أُسلوب مدرسة الشريف محيي الدين حيدر مؤسس المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود المأخوذ من آلة التشيللو، وقد تأثَّر أسلوبه في العزف على آلة العود بتقنيَّات آلة التشيللو التي عمل على تطويعها لآلة العود كما فعل الشريف محيي الدين حيدر وهي: استخدام أوضاع الأصابع في آلة التشيللو وكيفية تطويعها واستخدامها في عزف الأوضاع المختلفة لآلة العود بما يتناسب مع تسوية أوتار الآلة (رابعات)، وقد كان أهمها الإصبع الرابع، والدور الذي حققه في استخدام حركة الريشة الهابطة عند الانتقال من وتر إلى آخر، وهو ما أحدث السرعة والتقنية العالية في المدرسة الحديثة في العزف على العود، وقد كان هذا هو الدور الأساسي المُعْتَمَد في هذه المدرسة.

أما الأمور التقنية الأخرى التي أدخلها عامر ماضي من آلة التشيللو إلى أسلوب عزفه لآلة العود كانت عاملاً مساعداً للدَّورِ الأساسي وهو ترتيب الأصابع واستخدام الريشة، مثل: استخدام الإبهام في عزف الأربيجات حيثُ أنَّ هذا الاستخدام ليس له ضرورة قُصوى كما في آلة التشيللو، بالإضافة إلى ليونة الرسغ عند حمل قوس آلة التشيللو وخاصة في عزف أسلوب الستكاتو (Staccato)، وكيفية انعكاس ليونة الرسغ في حركة الريشة عند العزف على آلة العود، ودور تقوية عضلات اليد اليُسرى عند العفق على آلة التشيللو، وتأثير ذلك على العفق على آلة العود مما ساعد على إنتاج نغمات ثابتة وقوية. أما بالنسبة للعفق المزدوج استَخدَمَه

* مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان عامر ماضي بتاريخ 19 \ 6 \ 2007 م عمان، الأردن.

بشكل غير مباشر من آلة التشيللو، وذلك من خلال الإطِّلاع على أسلوب الموسيقا الغربيـــة، وأنه طُوِّع لآلة العود بأبعاد مختلفة بسبب اختلاف التسوية بين الآلتين.

أحمد الخطيب

ولد الفنّان أحمد الخطيب في مدينة إربد بتـــاريخ 25 \ 6 \ 1974م، حيـــثُ يُعَـــدُّ مـــن العازفين المحترفين على آلة العود، إذ ركَّز في طريقة عزفه على آلة العود علـــى أُســـلوب المدرسة الحديثة.

تعلم الخطيب العود منذ الصغر على يد الأستاذ احمد عبد قاسم، وبعدها دَرَس الموســـيقا في جامعة اليرموك حيثُ تخرَّج منها عام 1997م، وتوجه بعدها إلى فلـــسطين بطلـــب مـــن المعهد الوطني للموسيقا في جامعة بيرزيت لتعليم آلة العود والتشيللو والنظريات الموســـيقية، وأصْبَحَ يَشْغل منصب مسؤول قسم الموسيقا الشرقية، وعضو المجلس الأكاديمي فـــي نفـــس المعهد، كما أعد الخطيب أربعة كتب موسيقية باسم شرقيات (مقطوعات موســـيقية مـــصنَّفة لامتحان القسم الشرقي بالمعهد).

قام الخطيب بتقديم عديد من الأمسيات للعود المنفرد، وعَزف مع عدد من المجموعـــات الموسيقية كرباعي اليرموك للموسيقا الشرقية، وفرقة الموســـيقا الـــشرقية للمعهـــد الـــوطني للموسيقا، كما شارك في العديد من العروض والورش الموسيقية في كل من فلسطين والأردن والسويد والبرازيل وتركيا ومصر والخليج العربي، كما يُعد الأستاذ أحمد من مؤسسي فرقـــة كرلُمة، حيث قام بالتوزيع الموسيقي لاسطوانتها الأولى، إضافة إلى تأليف بعض مقطوعاتهـــا (جرش، ملتقى العود، 2003).

يُعتَبَر الفنان أحمد الخطيب من العازفين الذين برعوا وتَمَيَّزُوا في العزف على آلة العود، كما أنه من الذين تأثَّروا بتقنيات آلة التشيللو في العزف على آلة العود، فقد كان لدى دراسته وتعلُّمه تقنيات آلة التشيللو الأثر الإيجابي في تطور عزفه على آلة العود، ففي موسيقاه نرى:

1. أنَّ النواحي الموسيقية من تعبير وأداء جلية أكثر من أي شيءٍ آخر، كما نرى أنَّ النواحي التقنية كالانتقال بين الأوضاع المختلفة وآلية استخدام الأصابع بشكل منطقي وعلمي، كانت من التقنيّات البارزة التي نراها عند عزفه لآلة العود، وذلك لأنّها ارتبطت ارتباط مباشر مع تقنيّات ترتيب الأصابع كما في آلة التشيللو لمدى تقارب الأبعاد بين الآلتين بالرغم من اختلاف منطق تسوية الأوتار (رابعات أو خامسات).

2. يُعَدُّ الخطيب من الذين اتَّبعوا أسلوب الشريف محيي الدين حيدر في العزف على آلة العود ومن الذين أشادوا بالتجديد الذي قام به من حيث ترتيب الأصابع المأخوذ من آلة التشيللو واستخدام الريشة.

ومن التقنيّات التي نراها في أسلوب عزف الفنَّان أحمد الخطيب استخدامه للعفق المزدوج، إلا أنَّ هذا الأسلوب لم يكن ذو أهمية كبيرة في عزفه لآلة العود وذلك بسبب اختلاف تسوية الأوتار بين الآلتين الأمر الذي يجعل هذه التقنية غير فاعلة بشكل كبير.

---

* مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان أحمد الخطيب بتاريخ 8 \ 8 \ 2007م، إربد، الأردن.

إيليا خوري

ولد إليا خوري في عمّان سنة 1976م، حيثُ بدأ العزف على العود في المعهد الـوطني للموسيقا التابع لمؤسسة نور الحسين وكان ذلك في سنة 1991م.

التحق إليا خوري بكلية الفنون الجميلة قسم الموسيقا في جامعة اليرموك، حيثُ حـصل فيها على البكالوريوس سنة 1991م. في نفس العام حصل إليا على منحة من الحكومة التركية لمتابعة دراسة الماجستير والدكتراة، وقد حصل على الماجستير في الفـروق بـين مـدارس العزف على العود، العربية والتركية، ودور الشريف محيي الدين حيدر في تحسين التقنيـات العزفية على هذه الآلة. تلقّى إليا خوري تعليماً على العود على يد الموسيقار المرحوم منيـر بشير، بالإضافة إلى دراسته على أيدي مشاهير العازفين الأتراك. لقد درس إليا خوري آلـة التشيللو أثناء دراسته لآلة العود' حيثُ كان عضواً في أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا، فقد كان لدراسته لآلة التشيللو أثراً مهماً في تطور تقنيات عزفه على آلة العود.

كان لإيليا خوري مشاركات عديدة في حفلات أوركسترا المعهد الوطني للموسـيقا فـي الأردن، وكان له مشاركات عديدة في كل من الولايات المتحدة الأمريكية ومصر وأوزبكستان والعراق وألمانيا وتركيا وفرنسا. عمل إيليا خوري مدرّساً لآلة العود في كلية الفنون الجميلـة قسم الموسيقا بجامعة اليرموك، وهو الآن يعمل مدرّساً لآلة العود في كلية الفنون الجميلة قسم الموسيقا في الجامعة الأردنية، عمّان الأردن (جرش، ملتقى العود، 2003). يُعدُّ الأستاذ إليـا خوري من العازفين المبدعين على آلة العود، فهو كما نعلم من العازفين الذين أجادوا العزف على آلة التشيللو، فكان لعزفه على آلة التشيللو الأثر الإيجابي في تطور تقنياته فـي العـزف على آلة العود، فقد كانت الاستفادة له في هذا الموضوع استفادة تقنية وموسيقية. تقنيـاً فـي استخدام الانتقالات بين الأوضاع المختلفة في آلة العود. وموسيقياً كانت الاستفادة من الموسيقا

الغربية بشكلٍ عام من خلال عزفه لآلة التشيللو فقد عمل على تطبيـــق القواعــد الموســيقية الغربية على آلة العود من حيث الأساليب التعبيرية وأُسلوب الأداء.

أمَّا الأمور التقنية التي عَمِلَ على الاستفادة منها من آلة التشيللو وتطويعها لآلة العــود، هي: استخدام إصبع الإبهام في عزف الأربيجات على آلة العود، إلا أنَّ هذا الاستخدام لم يكن ذا أهمية كما في آلة التشيللو. لقد كان لأوضاع الأصابع في آلة التشيللو الدور الأكبــر فــي التأثير بتطور تقنيات عزفه على آلة العود، وذلك بسبب تقارب طول الأوتار بين آلتي التشيللو والعود؛ فطول وتر آلة التشيللو 68 سم، وآلة العود 64 سم، مما أدَّى إلى تقارب المسافات بين الآلتين. يَرى إليا خوري أنَّ الدور الكبير يعود للشريف محيي الدين حيدر في تنبيههم لــدور تقنيَّات آلة التشيللو في تطوير تقنيَّات العزف على آلة العود، وذلك لأنَّه أوَّلَ من عمــل علــى تطويع هذه التقنيَّات. ومن التقنيَّات التي أدخِلَت بطريقة غير مباشرة إلى أسلوب عزفه على آلة العود هو العزف بقوس آلة التشيللو، الذي ساعد في ليونة الرسغ عند عملية التحكُّم في قلــب الريشة، فهذه الليونة لم تكن موجودة بهذا القدر عند عازفي آلة العود في المدرسة التقليديـــة، ومن التقنيَّات التي استخدمها أيضاً: العفق المزدوج والمتعدد، إنَّ العفق المزدوج والمتعدد في الآلات الميلودية مألوف ومُستَخدَم في الموسيقا الغربية أكثر من الموسيقى الشرقية، ولهذا أثرٌ على استِخدَامِهِ العفق المزدوج والمتعدد في آلة العود ولكن ليس بنفس نِسَب الأبعاد الــصوتية لآلة التشيللو وذلك بسبب اختلاف تسوية الأوتار بين الآلتين، كما أنَّ العفق المزدوج والمتعدد عَمِلَ على تقوية أصابعه عند العزف مما جعل حركة اليد اليسرى في التنقل بــين الأوضــاع المختلفة على آلة العود أكثر سهولة وسرعة.

---

* مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان إليا خوري بتاريخ 13 \ 6 \ 2007 م، عمَّان، الأردن.

مقارنة بين الأسلوب القديم والأسلوب الحديث في العزف على آلة العود

إنَّ لكل من المدرسة القديمة (التقليدية) والمدرسة الحديثة في العزف على آلة العود ميِّزاتها الخاصة بها، حيث أنَّ هذه الميِّزات تُظهر لنا الفرق بين كل من المدرستين من حيثُ التقنيَّات العزفية والسرعة والمهارة في الأداء، فالمدرسة الحديثة تَخَطَّت المدرسة القديمة بخصائصها الموسيقية وذلك نتيجة التجديد الذي دخل عليها من حيث ترتيب الأصابع وأسلوب استخدام الريشة والتقنية والسرعة والأداء، فقد كان لآلة التشيللو الدَّور الهام في التجديد الذي وصلت إليه المدرسة الحديثة.

سنحاول إبراز الفرق بين المدرستين من خلال عزف بعض التطبيقات العملية على بعض التمارين والقطع الموسيقية التي انتقاها الباحث مرة بأسلوب المدرسة التقليدية، ومرة أخرى بأسلوب المدرسة الحديثة المأخوذة من آلة التشيللو:

مثال(1): سلم عجم دو بالطريقة التقليدية



إنَّ ترقيم الأصابع مع استخدام أسلوب الريشة الهابطة في المدرسة القديمة " التقليدية " في عزف هذا السلم، يُحدِثُ عائقاً في حركة صعود وهبوط الريشة عند الانتقال من وتر إلى وتر، كما أنه يُحدثُ عائقاً في سرعة وأداء ووضوح النغمات عند عزف هذا السلم، ويكمن ذلك هُنا عند الانتقال من نغمة (دو) إلى الوتر المطلق الذي يليه وهو (ري)، وكذلك من (فا) إلى (صول)، وأيضاً من (سي) إلى (دو) الجواب. إنَّ طريقة عزف هذا السلم بالطريقة التقليدية القديمة تحتاج إلى جهد كبير لإتقان عزفه.

مثال(1): بالطريقة الحديثة



انظر إلى نفس إلى أسلوب المدرسة الحديثة المأخوذ من ترتيب الأصابع في آلة التشيللو عند عزف هذا السلم. إنَّ مبدأ عزف هذا السلم بالطريقة الحديثة هـو أن تكـون نغمـة (دو) بالإصبع الثاني بريشة هابطة، وتأتي نغمة (ري) بالإصبع الرابع بريشة صاعدة، ومن ثم يجب أن تأتي نغمة (مي) بالإصبع الأول على الوتر المطلق الذي يليه وهـو وتـر (ري) بريـشة هابطة، ثم تأتي نغمة (فا) بالإصبع الثاني بريشة صاعدة، مما يُجبرنا ذلك على عزف نغمـة (صول) مطلق الوتر بريشة هابطة، وكذلك ننتقل إلـى نغمـة (لا) بالإصـبع الأول بريـشة صاعدة، ثم (سي) بالإصبع الثالث بريشة هابطة، ثم (دو) بالإصبع الرابع بريشة صاعدة على نفس الوتر، حيث تم استخدام الإصبع الرابع في عزف (دو) بدلاً من عزف (دو) مطلق الوتر والتي تحتاج إلى انتقال وقلب الريشة. وهذا هو مبدأ استخدام ترتيب الأصابع مع قلب الريشة في المدرسة الحديثة، حيثُ يتمُّ بذلك التخلص من الوُقوع بمشاكل أسلوب المدرسة التقليدية من حيث ترتيب الأصابع واستخدام الريشة في الضرب على الأوتار.

إنَّ طريقة ترتيب الأصابع في هذا السلَّم تعمل على عزفه بتقنية وسرعة عاليتين، كما أنَّ استخدام الريشة في هذا السلَّم يختلف عن استخدام الريشة في المدرسة القديمة، وذلك بـسبب استخدام الريشة المقلوبة والتي تضاعفت بها السرعة عمَّا كانت عليه سرعتها فـي المدرسـة القديمة في العزف على العود.

مثال(2): تمرين في مقام (كرد مي) بالطريقة التقليدية



إنَّ ترتيب الأصابع بأسلوب المدرسة التقليدية في العزف على العود في هـذا التمـرين يعمل على عدم عزف النغمات بتقنيةٍ وسرعةٍ عاليتين، كما يعمل على انحصار عدد النغمـات المعزوفة في عدد الأوضاع الموجودة لآلة العود. بالإضافة إلى أنَّ استخدام الريشة في هـذا التمرين يُحدثُ عائقاً في حركة صعودها وهبوطها من وتر إلى آخر، وذلك بـسبب اسـتخدام الريشة الهابطة في أغلب الحالات وقلة استخدام الريشة الصاعدة. كما أنَّ هذا التمرين بأسلوب المدرسة التقليدية يحتاج إلى جهد كبير للذراع والرسغ لإتقان استخدام الريشة في اسـتخراج النغمات بوضوح.

مثال(2): بالطريقة الحديثة



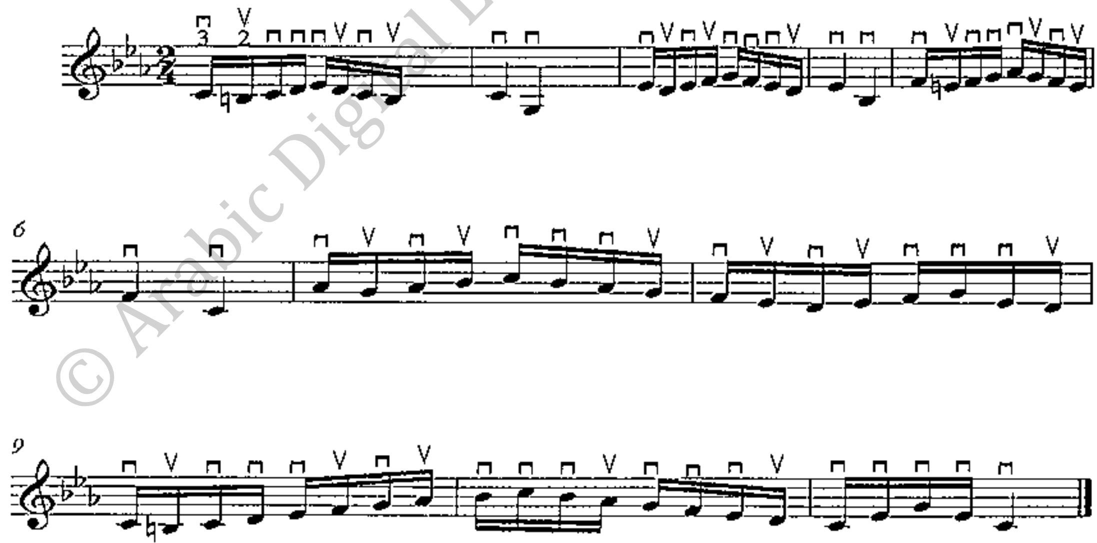
لو نظرنا إلى ترتيب الأصابع بأسلوب المدرسة الحديثة في العزف على العود المـأخوذ من آلة التشيللو في هذا التمرين، لوجدنا بعض العفقات المُستخدم فيها أسلوب مـد الأصـابع (Extension)، حيثُ كان ذلك في المازرة (2) الشكل الإيقاعي الأوَّل (صول، لا، صول، فا،

صول)، فقد استخدم (صول) بالإصبع الثاني على وتر (ري)، واستخدم (لا) بالإصبع الرابع على نفس الوتر، ثم يعود بنغمة (صول) بالإصبع الثاني، ثم يقوم بعزف (فا) بالإصبع الأول.

هذه التنقلات بين النغمات كانت كلها على وتر (ري). هذا بالإضافة إلى أنَّ أسلوب التنقل بين النغمات كان بترتيب الأصابع كما في آلة التشيللو.

إنَّ هذا التمرين بأسلوب المدرسة الحديثة لا يحتاج إلى جهد كبير بالذراع والرسغ لاستخدام التنويع في الريشة صعوداً وهبوطاً كما في أسلوب المدرسة التقليدية، وذلك بسبب ارتباط حركة الريشة مع ترتيب الأصابع الجديد الذي تمَّ تطويعه من ترتيب أصابع آلة التشيللو، الأمر الذي أعطى العزف سهولة في استخدام حركة الريشة وسرعة في الأداء ووضوحاً في النَّغمات.

مثال (3): جزء من مقطوعة (تونة) لفريد الأطرش بالطريقة التقليدية



إنَّ استخدام الريشة مع ترتيب الأصابع بأسلوب المدرسة التقليدية في هذا الجزء من مقطوعة تونة يحتاج إلى بذل جهدٍ كبير في حركة الرسغ لعزف وإتقان هذا اللحن، وذلك لأن هذا اللحن يحتاج إلى سرعة ومهارة فائقة، وبأسلوب المدرسة التقليدية القديمة لا يمكن عزفه بهذه السرعة والمهارة.

مثال (3): بالطريقة الحديثة

Allegro

mf

f

لو لاحظنا أسلوب المدرسة الحديثة في استخدام الريشة وترتيب الأصابع من خلال الترقيم الموضوع، لوجدنا أن الأسلوب المتَّبع في هذا الجزء من مقطوعة تونة هو أسلوب مد الأصابع (Extension). انظر إلى الحقل رقم (1) فإن (دو) يتم عزفها بالإصبع الثاني بريشة هابطة، ومن ثم (سي) بالإصبع الأول بريشة صاعدة، ثم نعود (دو) بالإصبع الثاني بريشة هابطة، ونقوم بعزف (ري) بالإصبع الرابع بريشة صاعدة، مما يجبرنا على الانتقال إلى عزف (مي) على وتر (ري) بالإصبع الأول بريشة هابطة، وهكذا إلى نهاية اللحن.

استُخدِمَ في هذا الجزء من مقطوعة تونة سرعة (Allegro) واستُخْدِم أسلوب تعبير القوة في العزف (mf) و (f).

هذا الجزء من مقطوعة تونة يحتاج إلى سرعة كبيرة، وباستخدام تقنيَّات آلة التشيللو أصبح عزفه في غاية اليسر والسهولة، كما أصبح لا يحتاج إلى بذل جهد كبير لإتقانه.

مثال (4): لونغة يورغو أفندي بالطريقة التقليدية

لونغة يورغو من المعزوفات التي تحتاج إلى سرعة ومهارة عاليــة فــي الأداء، إلا أنَّ عزفها بالطريقة التقليدية وكما هو مُوَضَّح من خلال الترقيم الموضوع لها، فإنها تحتاج إلــى جهد كبير لإتقان عزفها، وحتى لو تمَّ عزفها فإنَّ عزفها يبقى به شيءٌ من الركاكة.

مثال (4): بالطريقة الحديثة

Allegro

إنَّ استخدام الأسلوب الحديث في عزف لونغا يورغو يعمل على سهولة العازف في التنقل بين النغمات وبين الأوتار بدون أي عائق يُحدِثُهُ ترقيم الأصابع أو استخدام الريشة.

كما أنَّ استخدام الإصبع الرابع في الأسلوب الحديث المأخوذ من آلة التشيللو، عمل على تسهيل العفق والانتقال بين الأوتار، وقد وَضُحَ ذلك جلياً في لونغا يورغو، ففي الحقول التالية (14 – 17 ، 21 ، 42 ، 46 ، 48) جاء استخدام الإصبع الرابع وسيلة لجعل الانتقال من وتر إلى وتر آخر بريشة هابطة مما يُسَهِّل الانتقال بين النغمات.

في الحقل رقم (42) نرى وجود أسلوب مد الأصابع (Extension) حيث يتم عزف (ري) مطلق الوتر بريشة هابطة، ثم (مي) بالإصبع الأول بريشة صاعدة، ثم (ري) بالإصبع الرابع بريشة هابطة، ثم (دو) بالإصبع الثاني بريشة صاعدة، ونغمة (سي) بالإصبع الأوَّل بريشة هابطة، من ثم (لا) مطلق الوتر بريشة صاعدة. استُخْدِمَت سرعة (Allegro) في هذه القطعة، وبعض الأساليب الغربية في التعبير مثل: (mf)، (f)، (p)، والكريشيندو.

مثال (5): لونغة شهناز لأدهم بك الطنبوري بالطريقة التقليدية









لونغا شهناز أيضاً من القطع التي تحتاج إلى مهارة عالية في العزف، وإنّ طريقة عزفها بترتيب الأصابع الموضوع بالطريقة التقليدية يبعد عنها الطابع التقني الأدائي الجميل التي يجب أن تكون به.

مثال (5): بالطريقة الحديثة

Allegro

mf

1. 2.

Allegro

p

p

Andante

Fin

لو نظرنا إلى بعض الحقول في لونغة شهناز لوجدنا أن أسلوب المدرسة الحديثة المأخوذ من تقنيّات آلة التشيللو قد حقق الهدف المطلوب في كيفية عزف هذه القطعة.

ففي الحقول التالية من رقم (17 – 24، 51 – 53) نرى استخدام أساليب مد الأصابع (Extension)، ونرى أيضاً استخدام الإصبع الرابع في العفق وعملية التوافق بينه وبين استخدام الريشة بجعل الانتقال بين الأوتار بريشة هابطة مما تَسْهُلُ عملية خروج النغمات بوضوح أكبر. استُخْدِمَت سرعة (Allegro) و(Andante) في هذه القطعة، وبعض الأساليب الغربية في التعبير مثل: (mf)، (p)، والكريشيندو.

مثال (6): جزء من مقطوعة مبروك لأحمد فؤاد حسن بالطريقة التقليدية

هذا الجزء من مقطوعة مبروك لأحمد فؤاد حسن من الألحان التي تحتاج إلى سرعة في الأداء، وبالطريقة التقليدية لا يمكن إنجاح هذه السرعة.

مثال (6): بالطريقة الحديثة

يظهر لنا من خلال عزف هذا الجزء من مقطوعة مبروك بأسلوب المدرسة الحديثة استخدام أسلوب امتداد الأصابع (Extension) في حقل (7 – 8)، وكيفية استخدام ترتيب الأصابع بطريقة آلة التشيللو وخاصة الإصبع الرابع وكيفية توافق هذا الترتيب مع استخدام الريشة. استُخدِمَت سرعة (Allegro) في هذا الجزء من القطعة، وأسلوب التعبير (f).

الفصل الخامس

نتائِج الدراسَة ومناقشتها والتوصِيات

الفصل الخامس

نتائج الدراسة ومناقشتها والتَّوصِيات

- النتائج
- التوصيات

الفصل الخامس

نتائج الدراسة ومناقشتها والتَّوصِيات

نتائج الدِّراسة ومناقشتها

تناولت هذه الدراسة أثر تقنيَّات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود. ولتحقيق هذا الهدف قام الباحث بوضع أسئلة لمعرفة هذا الأثر وعرضها على بعض العازفين ممن تأثر بتقنيات العزف على آلة التشيللو وعَمِلَ على تطويع هذه التقنيَّات لخدمة تطور تقنيات العزف على آلة العود، كما قام الباحث بشرح أسلوب الشريف محيي الدين حيدر (مؤسس المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود) وذلك للإجابة عن أسئلة الدراسة وهي:

1. ما هي التقنيَّات العزفية التي تم تطويعها من آلة التشيللو لآلة العود ؟
2. ما الفروق التي أحدثتها تقنيَّات آلة التشيللو في العزف على آلة العود في المدرسة الحديثة ؟

سيقوم الباحث بعرض النتائج التي تَوَصَّل إليها في هذه الدراسة، كما سيقوم بتفسير النتائج المتعلقة بهذه الأسئلة.

السؤال الأول:

يتعلَّق السؤال الأول بالتقنيَّات العزفية لآلة التشيللو التي تم تطويعها لخدمة تطور تقنيَّات العزف على آلة العود، وقد تمت الإجابة على هذا السؤال من خلال المقابلات والزيارات التي قام بها الباحث لعينة الدراسة، حيث تم عَرض أسئلة الدراسة عليهم، ومناقشة تقنيَّات آلة العود في المدرسة الحديثة المستقاة من آلة التشيللو، إضافة إلى الاطِّلاع على بعض تقنيَّات آلة التشيللو ومقارنتها مع تقنيَّات آلة العود التي كانت مستخدمة في المدرسة القديمة. ومن خلال

مناقشة هذه التقنيَّات توصَّلَ الباحث إلى شرح أسلوب المدرسة الحديثة الذي أرسى قواعـدها الشريف محيي الدين حيدر، حيث كانت الإجابة على النحو التالي:

توصَّل الباحث في دراسته إلى التقنيَّات العزفية في المدرسة الحديثة للعزف علـى آلـة العود وهي:

1. استخدام الأوضاع

جاءت طريقة استخدام الأوضاع لآلة العود في المدرسة الحديثة التي أسـسها الـشريف محيي الدين حيدر جاءت من بعد التعرُّف على ترتيب أصابع عفق اليد اليُسرى فـي آلـة التشيللو، وتطويع هذا الترتيب على مختلف الأوتار والأوضاع عند العـزف علـى العـود، ولتحقيق ذلك لا بد من مُراعاة الخطوات التالية:

(أ). أنصاف الأبعاد (Semitones)

وهي وضْع نصف بُعْد طنيني بين كل إصبعين من الأصابع الأربعة لليد اليسرى علـى الوتر الواحد لآلة العود، حيثُ تمَّ تحديد الأوضاع من خلال أنصاف الأبعاد، ونُقِلت هذه التقنية من آلة التشيللو بشكل غير مباشر وذلك بسبب اختلاف تسوية الأوتـار بـين الآلتـين، إذ أنَّ تسوية أوتار آلة العود تعتمد الرابعات بين كل وتر وآخر، بينما تسوية أوتار آلة التشيللو تَعتمِد الخامسات.

(ب). امتداد الأصابع (Extension)

وهي خطوة مُكَمِّلة لطريقة أنصاف الأبعاد، وهي القيام بعمل مـد (Extension) بـين الأصابع وخاصةً بين الأصبع الأول والثاني بحيث يكون بينهما بعد طنيني كامل، وقد استُخْدِمَ الإصبع الثاني مكان الإصبع الثالث، والثالث مكان الرابع، والرابع أصبح يقوم بـدور جديـد يَتَمَثَّل في عزف نغمة المسافة الرابعة من مطلق الوتر على نفس الوتر، والتي تمثـل نغمـة

مطلق الوتر الذي يليه، حيث استُخدِمَت هذه التقنية على مختلف الأوتار والأوضاع التي حُدِّدت من خلال أنصاف الأبعاد.

أصبحَ الإصبع الرابع في المدرسة الحديثة يقوم بوظيفة جديدة في غاية الأهمية، فقد ميَّزَ المدرسة الحديثة عن المدرسة القديمة في العَزف على آلة العود. كما أصبح يُشَكِّل مفتاح السرعة والأداء والسهولة في عزف القطع التي تحتاج إلى سُرعة وتقنية عالية وأداء رائع.

إنَّ استخدام الإصبع الرابع في عزف نغمة المسافة الرابعة على نفس الوتر والتي تُمثِّل نغمة مُطلق الوتر الذي يليه، عَمِلَ على التَّوافق بينه وبين حركة الريشة بحيث جَعلَ هذا التوافق حركة الريشة ـــ في أغلب الأحيان ـــ في حالة الهبوط، وبدوره عَمِلَ على إلغاء أية مشكلة تقنية في استخدام الريشة وحركة الأصابع، مما ضَمِنَ سلاسة خروج ووضوح النغمات، بالإضافة إلى السرعة العالية والمهارة المطلوبة في تحقيق عزف قطع المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود.

2. تقنيَّة استخدام الريشة

إنَّ تقنيَّة استخدام الريشة في المدرسة الحديثة في العزف على العود، من الأمور التقنية التعبيرية المرتبطة بترتيب الأصابع الجديد الذي استخدمه الشريف محيي الدين حيدر وأتباعه من خلال عزفهم لآلة التشيللو.

لقد وضع الشريف لكل نغمة على آلة العود ضربة في الريشة هابطة كانت أم صاعدة، حيثُ أصبح لهبوط الريشة نغمة وصعودها نغمة أُخرى بنفس القوة، فقد استخدم الشريف في معظم مقطوعاته التي تحتاج إلى مهارة وتقنية عاليه الريشة الهابطة عند الانتقال من وتر إلى وتر آخر، وذلك للابتعاد عن الوقوع في مشاكل قلب الريشة، فلو كانت الريشة صاعدة عند الانتقال من وتر إلى آخر لأصبحت هنالك مشكلة عند كثير من العازفين في التحكم بِسُرعة

المقطوعة ونقاء نغماتها. فقد استخدم الشريف هذه الطريقة من خلال تنسيق ترتيب وضعية أصابعه على آلة العود بطريقة التشيللو وحركة الريشة.

ومن المعلوم أن استخدام الريشة الهابطة بطبيعتها أقوى من الصاعدة، إلا أنَّ للشريف أسلوبه الخاص في استخدام الريشة للحفاظ على قوة صعود الريشة وهبوطها، وقد أدى ذلك إلى وجود سرعةٍ مضاعفة عما كانت عليه المدرسة القديمة في استخدام الريشة، ففي المدرسة القديمة كان أسلوب استخدام الريشة يَغْلب عليه عزف صوت واحد بريشة هابطة، وأن الريشة الصاعدة التي تليها تكون في الفراغ وذلك استعداداً لضرب الريشة الهابطة مرة أُخرى.

من الناحية التعبيرية، يُعدُّ استخدام الريشة الهابطة والصاعدة من العناصر الهامة في التعبير الموسيقي فهي الضابط الأساسي للزمن الموسيقي، وهي التي تُحدِّد القوة والضعف في القطعة الموسيقية؛ كما تُسَاهم في سُرعة الأداء (Tempo).

3. أسلوب الأداء

استُمِد أسلوب الأداء في عزف آلة العود من الأسلوب الغربي في العزف بشكلٍ عام، وبالأخص من عزف بعض الموسيقيين لآلة التشيللو الذين كان لهم الدور الهام في نقل التقنيَّات الأدائية الغربية من آلة التشيللو إلى الموسيقا الشرقية في عزف آلة العود، فقاموا بإدخال الأساليب التعبيرية والمصطلحات الغربية مثل: الاهتزاز (Vibration)، والزحلقة (Glissando) بين الأوضاع المختلفة، والعفق المزدوج (Double stops)، والقوة (f) والضعف (p)، والكريشيندو. والتي بدورها أضفت إلى موسيقا العود نكهة جديدة لم تكن موجودة في المدرسة القديمة.

السؤال الثاني:

يتعلّق السؤال الثاني بتوضيح الفروق التي أحدثتها تقنيّات آلة التشيللو في العزف على آلة العود في المدرسة الحديثة ومقارنتها بأسلوب العزف في المدرسة القديمة التقليدية.

وقد تم الإجابة على هذا السؤال من خلال شرح أسلوب المدرسة الحديثة في العزف على العود، وتطبيق تقنيّات ترتيب أصابع آلة التشيللو واستخدام أسلوب القلب في الريشة على بعض الأمثلة والقطع الموسيقية، حيث تم عزف هذه الأمثلة والقطع مرة بأسلوب المدرسة التقليدية القديمة في العزف على العود، ومرة بأسلوب المدرسة الحديثة في العزف على العود والتي أخذت تقنيّاتها العزفية من آلة التشيللو. وقد كانت الإجابة على النحو التالي:

1. يَتَّضِح الفرق الأول بين المدرسة القديمة التقليدية والمدرسة الحديثة في طريقة ترقيم الأصابع واستخدام أوضاع العزف (Positions) بين المدرستين.

إنَّ ترقيم أصابع المدرسة القديمة في العزف على العود يعتمد على الإصبع الثالث في عزف نغمة المسافة الثالثة الصغيرة من نغمة مطلق الوتر، مثال: أن يتم عزف نغمة (دو) بيكار بالإصبع الثالث على وتر (لا) المُطْلَق، كما يعتمد على الإصبع الثاني في عزف نغمة المسافة الثانية الكبيرة من مطلق الوتر، مثال: أن يتم عزف نغمة (سي) بيكار بالإصبع الثاني على وتر (لا) المُطْلَق، ويعتمد أيضاً على الإصبع الأول في عزف المسافة الثانية الصغيرة من مطلق الوتر، مثال: أن يتم عزف نغمة (سيb) بالإصبع الأول على وتر (لا) المُطْلَق، وكما نلاحظ أنَّ المدرسة القديمة في العزف على آلة العود لم تَسْتَخْدِمْ سوى نصف الوضع الأوّل في أغلب الأحيان.

أما المدرسة الحديثة في العزف على العود والتي أخذت تقنيّات ترتيب الأصابع فيها من تقنيّات ترتيب الأصابع كما في آلة التشيللو، حيث أضفى هذا الترتيب إليها سُرعة وسهولة في

استخدام الريشة والعفق، وأسلوباً جديداً في التأليف بسبب اتساع مجالها الصوتي (Compasse).

اعتَمَدَت آلة العود في المدرسة الحديثة الإصبع الأول في عزف نغمة المسافة الثانية الكبيرة من مطلق الوتر، مثال: أن يتم عزف نغمة (سي) بيكار بالإصبع الأول على وتر (لا) المُطْلق، واعتمدت على الإصبع الثاني في عزف نغمة المسافة الثالثة الصغيرة من نغمة مطلق الوتر، مثال: أن يتم عزف نغمة (دو) بيكار بالإصبع الثاني على وتر (لا) المُطْلق، أو عزف المسافة الثالثة الكبيرة من نغمة مطلق الوتر، مثال: أن يتم عزف نغمة (ريb) بالإصبع الثالث على وتر (لا) المُطْلق، واعتمدت أيضاً على الإصبع الرابع في عزف نغمة المسافة الرابعة من مطلق الوتر والتي تُمثِّل نغمة مطلق الوتر الذي يليه، مثال: أن يتم عزف نغمة (ري) بيكار بالإصبع الرابع على وتر (لا) المُطْلق، وقد استُخْدِم هذا الترتيب على مُختَلَف الأوتار والأوضاع عند العزف بآلة العود.

كما يوجد استخدامات أخرى لترتيب الأصابع المأخوذ من آلة التشيللو مثل: أن يتم عزف الموتيف التالي في الوضع الثالث على وتر (لا) المُطْلق:



حيثُ يتمُّ عزف (ري بيكار) بالإصبع الثاني و(مي بيكار) بالإصبع الرابع و(دو بيكار) بالإصبع الأول، ويتم ذلك من خلال وجود مد " Extension " بين الإصبع الأول والثاني، أي بين (ري) و(دو).

* إذا جاءت (ميb) بدلاً من (مي بيكار) يتم عزفها بالإصبع الثالث.



* لقد تم استخدام أسلوب امتداد الأصابع " Extension " على مُختَلَف الأوتار والأوضاع عند العزف بآلة العود.

2. يَتَّضِح الفرق الثاني بين المدرسة التقليدية القديمة والمدرسة الحديثة في العزف على آلة العود في أسلوب استخدام الريشة. في المدرسة التقليدية القديمة يُستَخْدم أسلوب الريشة الهابطة الذي يقتصر على عزف الصوت الواحد، وأن الريشةِ الصاعدة والتي من المفروض أن تأتي بعد الريشة الهابطة تكون في الفراغ استعداداً للريشة الهابطة التي تليها.

أما أسلوب استخدام الريشة في المدرسة الحديثة فيعتمد أسلوب الريشة المقلوبة (الصاعدة والهابطة)، والتي بدورها أَوْجَدَتْ سرعةً مضاعفة في عزف القطع الموسيقية فأصبحت أسرع عما كانت عليه المدرسة القديمة، فأصبح لكل نغمة على آلة العود ضربة بالريشة صاعدة كانت أم هابطة.

3. يَتَّضِح الفرق الثالث بين المدرسة التقليدية القديمة والمدرسة الحديثة في تأثير حمل قوس آلة التشيللو على أسلوب استخدام الريشة في المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود.

تأثَّر عازفو آلة العود في المدرسة الحديثة بطريقة حمل قوس التشيللو في تطور استخدامهم لأسلوب قلب الريشة عند العزف على آلة العود، فقد أثَّرَ قوس آلة التشيللو على عضلات أصابع اليد اليُمنى التي تحمل الريشة عند العزف على آلة العود، فعَمِل على تقوية هذه العضلات الأمر الذي جعل العازف يُحَرِّكْ ريشته عن طريق دفع الأصابع لها في عملية القلب، بالإضافة إلى ليونة الرسغ عند العزف بقوس آلة التشيللو؛ وبالأخص في نقل أساليب التعبير في الموسيقا الغربية، وانعكاس ذلك على ليونة حركة الرسغ عند استخدام الريشة المقلوبة. هذه التقنية لم تكن موجودة في المدرسة القديمة التقليدية في العزف على العود.

4. يَتَّضِح الفرق الرابع بين المدرسة التقليدية القديمة والمدرسة الحديثة في أسلوب العفق على الأوتار، حيثُ تأثَّرَ عازفو آلة العود المتأثِّرين بتقنيَّات آلة التشيللو في المدرسة الحديثة

بطريقة عفق الأصابع على أوتار آلة التشيللو، لأن عفق الأصابع على أوتار هذه الآلة يحتاج إلى ضغط وقوة على الأوتار عند العزف، وذلك بسبب طول أوتار الآلة وسماكتها، وهذا عَمِلَ على تقوية عضلات اليد اليسرى للعازف مما جعل النغمات أكثر وضوحاً، وبالتالي انعكس ذلك على عضلات اليد اليسرى لدى عازفي آلة العود المتأثِّرين بتقنيَّات آلة التشيللو في المدرسة الحديثة، مما أوْجَدت نغمات تَتَمتَّع بثباتٍ أكبر وأوضح.

5. يَتَّضِح الفرق الرابع بين المدرسة التقليدية القديمة والمدرسة الحديثة في أسلوب الأداء بين المدرستين، ويظهر لنا ذلك من خلال الناتج الموسيقي الذي حققته تقنيَّات المدرسة الحديثة التقنية والتعبيرية التي أوصَلَت عازفي آلة العود إلى العالمية، حيثُ أصبح هناك أسلوب جديد في العزف على آلة العود، فظهرت القطع الحرة التي يتمُّ عَزفها مع الأوركسترا مثل الكونشيرتو، وكذلك تم تأليف مقطوعات حديثة لآلة العود من صوتين يتم عزفها من خلال عودين في آن واحد، بالإضافة إلى إعادة صياغة بعض المؤلفات من القوالب الآلية لآلة العود مثل السماعيات والتي تمَّ كتابة خطوط مُصاحبة لها على آلة البيانو.

أما أُسلوب الأداء في المدرسة القديمة (التقليدية) فيظهر أيضاً من خلال الناتج الموسيقي فيها، فقد كان هذا الناتج محدوداً بحيثُ أنه انحصر على المُرافقة الغنائية، وعزف التقاسيم، وعزف بعض القوالب الموسيقية المنتَظَمَة مثل السماعيَّات والبشارف التي تتحصر مع إمكانيَّات الآلة.

النتائج

من خلال هذه الدِّراسة توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1. توضيح تِّقنيَّات العزف على آلة العود في المدرسة الحديثة، المستمدَّة من تقنيَّات العزف على آلة التشيللو، والتي تَمَثَّلت في:

أ. استخدام الأوضاع (Positions) عن طريق العزف بالأصابع الأربعة على الوتر الواحد، لتسهيل عملية التنقل بين النغمات وقد جاء هذا الاستخدام من خلال خطوتين رئيسيتين وهما:

أ-1. أنصاف الأبعاد (Semi tones): وَضْعْ نصف بعد نغمي على كل إصبع من الأصابع الأربعة في اليد اليسرى على الوتر الواحد لآلة العود، وقد أُخِذَت هذه الطريقة من آلة التشيللو.

أ-2. امتداد الأصابع (Extension): وهي القيام بعمل مد (Extension) بين الأصابع وخاصةً بين الأصبع الأول والثاني بحيث يكون بينهما بُعد نغمي كامل، حيث أنه استخدم الإصبع الثاني مكان الإصبع الثالث والإصبع الثالث مكان الإصبع الرابع، أما الإصبع الرابع فأصبح يقوم بدور جديد وهو عزف نغمة المسافة الرابعة من مطلق الوتر على نفس الوتر والتي تمثل نغمة مطلق الوتر الذي يليه.

ب. استخدام الريشة المقلوبة الصاعدة والهابطة في المدرسة الحديثة للعزف على آلة العود، ووضوح العلاقة بينها وبين ترتيب الأصابع المأخوذ من آلة التشيللو وخاصة الإصبع الرابع، بحيث أصبح الانتقال من وتر إلى وتر بريشة هابطة ــ في أغلب الأحيان ــ مع الحفاظ على صعود وهبوط الريشة بحيث يكون لكل نغمة على آلة العود ضربة ريشة صاعدة كانت أم هابطة.

2. توضيح الفروق التي أحدثتها تقنيَّات آلة التشيللو في العزف على آلة العود في المدرسة الحديثة.

3. إثبات ظاهرة تأثير تقنيَّات آلة التشيللو على عازفي آلة العود في المدرسة الحديثة الذين أظهروا تفوُّقاً في العزف على آلة العود.

4. بيَّنَت الدِّراسة بأنَّ المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود المستمدَّة من تقنيَّات آلة التشيللو قد تَميَّزت بالتقنيَّات العزفية العالية، والأداء الموسيقي المُتميِّز، حيثُ أصبح لها أسلوباً جديداً في التأليفِ لم يكن مألوفاً في المدرسة القديمة (التقليدية) للعزف على آلة العود؛ فقد أُلِّفَت لآلة العود المقطوعات الحرة الجديدة التي تعتمد على تقنية عزفية عالية، وأُدخِلَ على هذه المدرسة صيغ جديدة مثل الكابريس، واستُخْدِمَ العود في العزف المنفرد مع الأوركسترا.

التوصيات

من خلال النتائج التي تَوَصَّل إليها الباحث فإنه يوصي بما يلي:

1. تبنِّي الأسلوب الحديث في مناهج تدريس آلة العود.
2. إعداد مناهج عِلمية مناسبة لآلة العود تَحتوي على استخدام المواضع وترقيم الأصابع التي تم تطويعها من آلة التشيللو.
3. دعوة الموسيقيين لتأليف قطع موسيقية لآلة العود تناسب الطريقة الحديثة والتي تحتاج إلى تقنية عالية ومهارة في الأداء.
4. دعوة وحث الموسيقيين إلى البحث عن أساليب وتقنيَّات جديدة تُساعِد في تطوير العزف على آلة العود.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية

- الأسد، ناصر الدين، القيان والغناء عند العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1960م.

- أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي المتوفي سنة 339 هـ، الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، 1977م.

- أبي طالب بن سلمة، المفضل، الملاهي وأسمائها، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1985م.

- الأصفهاني، أبي فرج (356 هـ، 976 م)، كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 2002م، الموافق 1423 هـ.

- البكري، تسونكا، 2002م، " تجربة التعليم الجامعي لمادة الموسيقا "، دراسة ميدانية مقارنة، أبحاث اليرموك : سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، الأردن.

- بيومي، أحمد، Dictionary of music terms، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي دار الأوبرا، القاهرة، مصر، 1992م.

- بشير، جميل، العود وطريقة تدريسه، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون الموسيقية، جمهورية العراق (؟).

- الجندي، أحمد، من تاريخ الغناء عند العرب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية 1988م.

- الجيُوسي، سلمى الخضرا، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 1998م.

- الحفني، أحمد محمود، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1987م.

- الحفني، محمود، اسحق الموصلي، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1998م.

- حافظ، محمد، موسيقى الشعوب، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1978م.

- الحلو، سليم، الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1980م.

- حمام، عبد الحميد، 2002، " نقد الفارابي للكندي استقصاء وتوضيح". أبحاث اليرموك : سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، إربد، الأردن.

- حمام، عبد الحميد، الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً 1921 م – 2001 م، كتاب غير منشور،2001م.

- حمدي، صيانات حمدي، تاريخ آلة العود وصناعته ودوره في الحضارات الشرقية والغربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1978م.

- دبيان، عبد الهادي محمد، عالم آلة العود، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1999م.

- ذريل، عدنان، الموسيقى في سورية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق سوريا، 1989م.

- رزق، قسطندي، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، المجلد الأول 1 – 2 ص 155، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر 1993م.

- زكي، توفيق، عبد الحميد، أعلام الموسيقى المصرية عبر 150 سنة، ص254، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1990م.

- سحاب، فكتور، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1987م.

- سرور، قدري مصطفى، 1979م، آلة الناي وتطوير أسلوب العزف عليها، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، القاهرة – مصر.

- السقانجي، محمد، الرشيدية مدرسة الموسيقى والغناء في تـونس، دار الكتـب الوطنيـة، 1986م.

- شورة، نبيل محمود، 1975م، " آلة القانون وتطوير أسلوب العـزف عليهـا "، رسـالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة – مصر.

- شيخاني، سمير، أشهر المغنين عند العرب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1962م.

- العباس، حبيب ظاهر، الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته، بغداد، العراق، 1994م.

- عبود، خازن، الموسيقى والغناء عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن العـشرين، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،2004م.

- العبيدي، طارق، 2005م، " المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود ". أبحاث اليرمـوك : سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، إربد، الأردن.- رشيد، صبحي أنور، الآثار الموسـيقية في مصر القديمة، دار الحرم للتراث، القاهرة، مصر، 2006م.

- علي، أحمد، الموسيقا والغناء في الكويت، شركة الربيعان للنـشر والتوزيـع، الـصفاة، الكويت، 1980م.

- غوانمة، محمد طه، 1989م، " إمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة – مصر.

- محمد، علي عبد الودود، 1995م، " إمكانية عزف الكروماتيكية والمقامات العربية فـي المواضع المختلفة على آلة العود "، مجلة علوم وفنون دراسـات وبحـوث، قـسم الموسـيقا العربية، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

- محمد ، علي عبد الودود، 1996م، " الأوضاع المقامية المختلفة وكيفية استخدامها على آلة العود من خلال رؤية الباحث "، مجلة علوم وفنون دراسات وبحوث، قسم الموسيقا العربيــة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

- المصري، إبراهيم علي الدرويش، تعليم ودراسة العود بالطريقــة العلميــة المنهجيــة، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان. حلب، سورية، 1990م.

- ملكاوي أنس، 2007، تاريخ وتطوُّر استخدام آلة العود في الأردن، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، قسم الموسيقا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

- مهرجان جرش للثقافة والفنون، بوابة الفرح، ملتقى العود العالمي، المركز الثقافي الملكي من 3 _ 6 آب 2003م.

- نصار، زين، موسوعة الغناء في مصر في القرن العــشرين جـــ 1، ص 11، 17، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 2003م.

المقابلات الشخصية

- الملاح، محمد، مقابلة شخصية، إربد، الأردن، بتاريخ 10 \ 6 \ 2007م.

- خوري، إليا، مقابلة شخصية، عمان، الأردن، بتاريخ 13 \ 6 \ 2007م.

- بلعاوي، خالد، مقابلة شخصية، إربد، الأردن، بتاريخ 14 \ 6 \ 2007م.

- ماضي، عامر، مقابلة شخصية، عمان، الأردن، بتاريخ 19 \ 6 \ 2007م.

- الخطيب، أحمد، مقابلة شخصية، إربد، الأردن، بتاريخ 8 \ 8 \ 2007م.

المراجع الأجنبية

–Piston, Walter, Orchestration, 13th Impression, victor Gollanz LTD, London, 1988.

– Sacs ,Cort. The History of Musical Instruments c.s.es

– Sadie, Stanley. The New GROVE Dictionary of Music and Musicans, 19 Timokin – Virdung.

– Stephen Bonta. "Violoncello", Grove Music Online, ed. L. macy (accessed January 28,2006), grove music.com.(subscription access).

الملاحق

ملحق رقم (1)

أعضاء لجنة تحكيم أسئلة الدِّراسة

قام الباحث بوضع أسئلة تختص بموضوع الدراسة وهو أثر تقنيَّات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود، وقد قام الباحث بعرض هذه الأسئلة على عـدد مـن الأساتذة المُختَصِّين في الجامعات الأردنية، وبعض العاملين في مجال الموسـيقا الـضالعين بخبرتهم في هذا المجال وهم:

1. الدكتور عبد الحميد حمام، أستاذ في التأليف الموسيقي وعلـوم الموسـيقا، جامعـة اليرموك.
2. الدكتور نبيل صالح الدَّراس، أستاذ مشارك في العلوم الموسيقية، جامعة اليرموك
3. الدكتور وائل حدَّاد، جامعة اليرموك.
4. الأستاذ عامر ماضي.
5. الأستاذ أحمد الخطيب.
6. الأستاذ إليا خوري.
7. الأستاذ خالد بلعاوي.

ملحق رقم (2)

أسئلة الدراسة

1. هل كان لدراستك في عزف آلة التشيللو أثراً إيجابياً على تقنياتك في العــزف علـــى العود ؟
2. ما هي النواحي التي استفدت منها في العزف على آلة التشيللو والتي أثَّــرت تــأثيراً إيجابياً في عزفك على آلة العود ؟
3. ما دور إصبع الإبهام في آلة التشيللو ؟ وهل كان لهذا الإصبع دورٌ هام في تطور تقنياتك في العزف على آلة العود ؟
4. هل كان هناك تأثيرٌ لأوضاع الأصابع (Positions) في آلة التــشيللو مــن خــلال عزفك لها على تطور تقنياتك في عزف آلة العود ؟
5. هل كان لطريقة حمل قوس آلة التشيللو دورٌ في حمل ريشة العود من خلال حركــة الرسغ ؟
6. هل كان للعفق المزدوج (Double stops) والمتعدد على آلــة التــشيللو دورٌ فـــي استخدام العفق المزدوج والمتعدد في عزفك على آلة العود ؟

ABSTRACT

The Impact of Violoncello Techniques on the Modern Style of Playing on the Lute

By

Mahmoud Muneeb Ali Rashdan

Supervisor

Prof. Dr. Abdel Hameed Hamam

The study was concerned with the lute instrument and its description and with the development of the instrument in the arab-islamic civilization, in which renowned theorists and players on the lute were celebrated; and the study emphasizes on the more classical school of playing on the lute in terms of its style of playing on the lute, and on some of its pioneers in the Arab World. The study historically reviewed the cello instrument, its techniques, and its role in the developed techniques of playing on the lute.

The purpose of the present study was to identify effects of some cello playing techniques, on modern style of playing on playing the lute by reviewing styles adopted by some talented players who pioneered the modern style of playing on the lute.

To answer the study questions, interviews were made with recent players who use modern style of playing on the lute.

The researcher developed questions specifically related to effects of the cello techniques on the modern style of playing on the lute. The questions were then shown to a number of lute players who were familiarized with playing on the cello too.

Based on earlier procedure the cello techniques that were adapted from cello to be used with the lute were identified, including:

1. Positioning.
2. using the pick.

3. Performance style.

Results from the current study indicate that lute player took advantage from techniques used in playing on the cello which in fact improved their playing, technical, and composing skills.

In light of earlier findings the researcher recommended adoption of the modern style in lute textbooks; develop modern style-based academic curricula that depend on finger digitizing style as is the case with playing on the cello. In addition, musicians are also invited to compose lute musical pieces based on the modern style that requires skilled performance and high technique; and also to encourage their search for new playing styles, and develop techniques of playing on the lute in order for this instrument to symbolize the musical advancement and civilization.